MARBURGER JAHRBUCH FÜR KUNSTWISSENSCHAFT

DRITTER BAND

SONDERDRUCK

H. Deckert

VERLAG DES KUNSTGESCHICHTLICHEN SEMINARS
DER UNIVERSITÄT MARBURG AN DER LAHN

4° Diss. Marburg.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41554034_0031

Die lübisch-baltische Skulptur im Anfang des 16. Jahrhunderts

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

einer

Hohen Philosophischen Fakultät

der

Philipps-Universität

zu

Marburg a. d. L.

vorgelegt von

Hermann Deckert

aus Samtens (Rügen)

Marburg a. d. L. 1927

von Münchow'sche Universitäts-Druckerei Otto Kindt, Gießen.

*1782

Dissertations-Vermerk
auf der nächsten Seite

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Lebenslauf.

Hermann Siegfried Joachim Deckert, geboren am 31. August 1899 in Samtens auf Rügen, preußischer und hamburgischer Staatsangehörigkeit, evangelischen Bekenntnisses. Eltern: Werner Friedrich Deckert, Pastor an dem Allg. Krankenhaus St. Georg und der Irrenanstalt Friedrichsberg in Hamburg, und seine Ehefrau Anna, geborene Schlottmann.

Besuch der Vorschule der Realschule vor dem Lübecker Tor zu Hamburg von Michaelis 1905 bis Michaelis 1908, der Gelehrten-Schule des Johanneums zu Hamburg von Michaelis 1908 bis zur Reifeprüfung Ostern 1917.

Heeresdienst im Inf. Rgt. 76, im 3. Ldst. Btl. Hamburg IX/11. in der militärischen Verwaltung Belgiens, zuletzt aktiv im Inf. Rgt. 167.

Studium der Kunstgeschichte, Archäologie, Prähistorie, Philosophie an den Universitäten Marburg a. L., Berlin, Leipzig (S.-S. 1917 in Marburg immatrikuliert, zum Heeresdienst beurlaubt; 1. Zw.-S. 1919 — W.-S. 1919/20 in Marburg, S.-S. 1920 in Berlin, W.-S. 1920/21 — S.-S. 1925 in Marburg, W.-S. 1925/26 in Leipzig, S.-S. 1926 in Marburg). Lehrer in Kunstgeschichte: Goldschmidt, Hamann, Haseloff, Hetzer, Horst, Pinder, Wulff; in Archäologie und Prähistorie: Bremer †, Jacobsthal; in Philosophie: Cassirer, B. Erdmann †, Hartmann, Heimsoeth, E. Jaensch, Natorp †, E. Troeltsch †, Vierkandt.

Ausgedehnte Studienreisen, zum Teil im Auftrag des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Marburg, besonders: Deutschland, Skandinavien, Italien, Mittelmeerländer.

Von 1924—1927 beauftragt mit der Abhaltung kunstgeschichtlicher Abendkurse an der staatlich unterstützten Volkshochschule Marburg a. d. L., von 1925—1927 auch an der Volkshochschule Wetzlar.

Bereits veröffentlichte wissenschaftliche Arbeiten: „Studien zur hanseatischen Skulptur im Anfang des 16. Jahrhunderts“, im Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft I (1924) S. 55—98. — „Der Paliotto von Sant' Ambrogio in Mailand“, ebendort S. 268ff.

Rigorosum: 22. Januar 1927. — Seitdem in Marburg a. d. L.

Als Dissertation angenommen: 20. Dezember 1926
Berichterstatter: Prof. Dr. R. Hamann.
Tag der mündlichen Prüfung: 22. Januar 1927

Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät.

DIE LÜBISCH-BALTISCHE SKULPTUR IM ANFANG DES 16. JAHRHUNDERTS

VON HERMANN DECKERT

In einem früheren Aufsatz [1]), der von den Werken des Lübecker Bildschnitzers Benedikt Dreyer handelt, ist gezeigt worden, daß im zweiten Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts in dem bis dahin recht konservativen und provinziellen Kunstschaffen Lübecks ein neuer Geist sich regte, der mit der biederen heimischen Tradition brach und Werke schuf, die an Qualität und Modernität mit den Leistungen der führenden südlichen und westlichen Werkstätten wetteiferten. Diese Erlösung lübischer Kunst aus provinzieller Rückständigkeit und ihre Erhebung auf das Niveau europäischer Kunst wurde durch die süddeutsche Schulung des führenden Meisters, Benedikt Dreyers, bewirkt, dessen Werke erkennen lassen, daß er seinen Stil in Oberschwaben gebildet hatte, also in jenem Lande, das durch seine das Zuständliche liebende Besonnenheit und Innigkeit von Natur berufen war, am reinsten und bedeutendsten den skulpturalen Stil „um 1500" (deutsche Hochrenaissance) auszubilden [2]). Dreyers Bedeutung ist darin zu sehen, daß er Künstler genug war, um nicht bei der Nachahmung des Gelernten zu bleiben, daß er vielmehr vom Erlernten aus selbständig den Weg auf Barock und Manirismus zu ging, indem er sein eigenes großes Temperament und seine unverkennbar norddeutsche Art bewahrte.

So einmalig und individuell dieser Vorgang auch war, als in der künstlerischen Persönlichkeit und dem Schicksal Dreyers begründet, erscheint er nur als Teil einer allgemeineren kunstgeschichtlichen Bewegung, wenn man beobachtet, daß er in Lübeck und überhaupt in ganz Norddeutschland sich ähnlich wiederholte: am auffälligsten in seiner Parallelität bei Claus Berg, der wie Dreyer, doch unabhängig von ihm, durch süddeutsche Schulung zu einem höchst fortschrittlichen und eigenen nordischen Stil gelangte. Von besonderer historischer Wichtigkeit ist das Schaffen Bergs, weil durch seine Tätigkeit in Dänemark und Mecklenburg der Stilwandel nicht auf Lübeck beschränkt blieb, sondern das ganze Gebiet ergriff, das hier „lübisch-baltisch" genannt wird.

Es ist hier wohl am Platze, kurz den Begriff der „lübisch-baltischen" Kunst zu erläutern. Aus der richtigen Erkenntnis, daß ein inniger Kulturzusammenhang die Ostseeländer im 14., 15. und 16. Jahrhundert verband, hat man von kunsthistorischer Seite nach

[1]) H. Deckert, Studien zur hanseat. Skulptur I. Marb. Jahrb. f. Kunstw. I. 1924, 55—98.

[2]) Blaubeuren, ebenso Syrlin d. J. und s. Schule. Vgl. Gregor Erhard zugeschriebene Schutzmantelmadonna in Fraunstein (Mähren), Abb. b. Feulner, D. deutsche Pl. d. 16. Jahrh., Leipzig 1926. — Nach der Seite der heroischen Körperdarstellung kann der Heilbronner Hochaltar des Niederschwaben Hans Seyffer Zeugnis des klassischen Stiles in der deutschen Plastik geben.

einem einigenden Ausdruck verlangt. So hat Johnny Roosval[1]) vorgeschlagen, von „baltischer" Kunst zu sprechen. Pinder hat sich gegen diese Bezeichnung mit dem berechtigten Argument gewandt, daß „die Richtung dieser Kunst so einseitig von Deutschland ausstrahlend ist, ihre urkundlich gesicherten Vertreter so ausnahmslos deutsch sind, daß man keinem Volk der Welt in solchem Falle zumuten könnte, sie sich durch freiwilligen Anschluß an eine solche Begriffsbestimmung selbst zu nehmen"[2]). Pinders Ausdruck „Küstenkunst"[3]) kann aber nur als ein Notbehelf angesehen werden; er ist zu unbestimmt (man müßte schon „deutsche" oder richtiger „lübische" Küstenkunst sagen); auch ist er schwierig und nur umständlich zu verwenden, weil er keine entsprechende adjektivische Bildung erlaubt. Ich glaubte anfangs den Ausdruck „hanseatisch" oder „hansisch" rechtfertigen zu können, bin aber durch freundliche Aufklärung von Carl Georg Heise zur Einsicht in die Unstatthaftigkeit dieser Bezeichnungen gebracht. „Hanseatisch" ist eine moderne Wortbildung, die nur das Gemeinsame der heutigen Hansestädte Hamburg, Lübeck, Bremen bezeichnet. „Hansisch" aber ist ein zu weiter Begriff, da er sich auf die gesamte Hanse bezieht, also ebenso auf Lübeck wie auf Brügge, auf Bergen wie auf Nowgorod. Weil alle wertvolle künstlerische Produktion im Ostseegebiet mit verschwindenden Ausnahmen von Lübeck ausstrahlte, ja lübische Arbeit ist — sei es Import fertiger Werke, sei es in der Fremde von lübischen oder in Lübeck geschulten Meistern ausgeführt —, so würde an sich der Ausdruck „lübisch" oder „lübeckisch"[4]) genügen. Um jedoch zugleich Ausgang und Umfang des gemeinten einheitlichen Kunstgebietes in der Bezeichnung zum Ausdruck zu bringen, schlage ich vor, „lübisch-baltisch" zu sagen. „Lübisch-baltisch" heißt die Kunst des ganzen Ostseegebietes, weil und soweit sie von Lübeck ausgeht.

I. CLAUS BERG

Leben

Von dem Leben des Claus Berg kann aus den teils recht verborgenen und wortkargen, teils schwatzhaft preisenden und darum verdächtigen Nachrichten dies erschlossen werden:[5])

Claus Berg wurde in Lübeck, vermutlich in den siebziger Jahren des 15. Jahrhunderts geboren. Von 1501—1513 besaß er zusammen mit seinem Bruder in Lübeck das Haus Nr. 446/7 in der Großen Gröpelgrube, das dann an den Bildschnitzer Henning von der Heide fiel. Wahrscheinlich 1504 rief ihn die dänische Königin Christine, die Frau des Guten Königs Hans, als Bildschnitzer in ihren Dienst; er folgte mit einer größeren Zahl von Gesellen dem Ruf und arbeitete für seine Herrin an ihrem Hof in Odense auf Fünen. Spuren seiner Tätigkeit dort findet man in den Hofhaltsrechnungen vom September 1508 und Juli 1510. Kurz nach seiner (vorläufigen?) Übersiedlung heiratete der Meister die Margareta Grott, die angeblich Hofdame der Königin war. Dieser Ehe entsproßte ein Sohn; die Königin übernahm bei ihm Patenstelle; auf ihren Wunsch wurde er nach dem hl. Franz benannt; des jungen Franz Berg gelehrte Ausbildung ließ die Königin sich angelegen sein: sie sorgte, daß er die Gelehrtenschule in Odense, später die Universität Rostock besuchte. Der Meister Claus hatte eine große Werkstatt mit angeblich 12 Gesellen, deren prachtvolles und schmuckes Auftreten gerühmt wird und die von der Königin selber gelohnt wurden. Im Auftrage seiner Herrin schnitzte er mit seinen Gesellen einen großen Hoch-

[1]) In einem Vortrag anläßlich der nordischen Woche Lübeck 1923.
[2]) Pinder, Handbuch d. Kunstw.: D. deutsche Plastik . . . I. Potsd.-Wildpark 1924, S. 246.
[3]) a. a. O.
[4]) In diesem weiten Sinne verwendet C. G. Heise den Ausdruck.
[5]) Siehe anhängenden Exkurs.

altar für die Graubrüderkirche in Odense, der beim Tode der Königin 1521 noch nicht vollendet gewesen sein soll. Nach seiner Herrin Tode blieb der Meister im Hofdienst. Er besaß ein Anwesen in der Ovregade in Odense, das Königin Christine ihm geschenkt hatte. Als die lutherische Reform ins Land drang, blieb der alte Meister der orthodoxen Lehre treu. Ja, er versuchte im Jahre 1531 oder 32 mit Hilfe seines Freundes Ivar Munch, des Bischofs von Ribe, seinen lutherisch gesinnten Sohn Franz, der damals Rektor der Odenser Gelehrtenschule war, dem alten Glauben zurückzugewinnen. Bald darauf, 1532, verließ er den Hof und das Land. Seine Familie blieb in Dänemark; sein Sohn Franz war zunächst in der Kanzlei des Bischofs Ivar Munch tätig und starb als Bischof von Oslo am 2. November 1592. Wann und wo Claus Berg starb, ist unbekannt.

So karg dieser Bericht von den Lebensdaten und der Tätigkeit des Claus Berg ist — obwohl in ihm alle plausiblen Ermittlungen verwertet wurden, die aus den entlegensten und verschwiegensten Quellen durch die peinlichen Bemühungen Thorlacius-Ussings und Strucks geschöpft worden sind[1]) —, so gibt er doch wertvollen Aufschluß über die soziale Stellung und die Persönlichkeit des Meisters. Er stand in hohem Ansehen: die Königin selber berief ihn; sie schenkte ihm Haus und Grund; sie kümmerte sich in ungewöhnlicher Fürsorge um seinen Sohn. Claus Berg hatte eine große Werkstatt, viele Gesellen, deren glanzvolle Ausstaffierung die Königin üppig besorgte. Mit einem Bischof war er befreundet; sein Sohn brachte es selber zur Bischofswürde. All dies ist wichtig: denn es offenbart einen sozialen Rang des Künstlers, wie ihn das Mittelalter nie gekannt hatte, ja wie er selbst im 15. Jahrhundert in Deutschland zumindest nicht, kaum in Italien vorgekommen war. Die Lebenshaltung des Claus Berg scheint vielmehr schon wesentlich von der Art gewesen zu sein, die Dürer in Venedig erstaunend bemerkt hatte, von jener Art, von der das Leben des Rubens später den glänzendsten und ausgeprägtesten Begriff gegeben hat. Auch des fürstlichen Gehabes Tizians darf man sich in diesem Zusammenhang erinnern, dieses mit Claus Berg annähernd gleichaltrigen Meisters, um einzusehen, wie sehr die Wandlung der sozialen Stellung des Künstlers ein europäischer Vorgang war.

Über Claus Bergs Sinnesart und seinen Charakter sagen die spärlichen Nachrichten insofern Wesentliches, als sie seine sehr engen Beziehungen zum dänischen Hof und besonders zur Königin selber bezeugen. Denn von der Königin und dem Geist an ihrem Hof weiß man mehr: die Königin war sehr fromm; sie lebte und residierte im Clarakloster zu Odense; obwohl ihr Sohn, König Christian, protestantisch wurde, blieb sie streng beim alten Glauben; sie schwärmte für den hl. Franz; an ihrem Hofe blühte die Brigitten-Mystik; die ungewöhnliche Wahl der Odenser Graubrüder-(Franziskaner-)Kirche zur königlichen Gruftkirche — anstelle des Roeskilder Domes, in dem die Reihen der Vorfahren schliefen — kann nur durch der Königin klösterliche Neigungen erklärt werden; bezeichnend ist, daß zu ihrem Hofstaat ein Mann wie Michael, der Dichter des dänischen Rosenkranzpsalters, gehörte[2]). In dieser frommen, um nicht zu sagen bigotten Atmosphäre mystischer Marien- und Brigittenverehrung, schwärmerischer Franz-Nachfolge lebte und arbeitete Claus Berg. Und daß er dieses Geistes selber teilhaftig war, scheint seine Freundschaft mit dem strengen Ivar Munch, seine Bemühung um die Rechtgläubigkeit seines Sohnes zu beweisen. Ob sein Wegzug aus Dänemark einen Grund darin hat, daß er im Alter sich nicht in die neuen Verhältnisse schicken konnte? Kennt man erst seine enthusiastisch temperamentvolle, aber undifferenzierte Art aus seinen Werken, so möchte man glauben, daß er grollend der neuen Aufklärung, im Gedächtnis an seine ehrenvolle und glänzende Zeit, in der Ferne starb.

[1]) S. Literatur-Verzeichnis im Anhang.

[2]) 1496 gedichtet im Auftrag d. Königin. Erstdruck 1514. Kopenhagen bei Pawel Raeff.

Dies ist alles, was aus Urkunden und Überlieferung bekannt ist; alles Übrige und selbstverständlich das bei einem Künstler Wesentliche muß sein Werk sagen. Bezeugt als Claus Bergs Werk ist allein der Hochaltar der Graubrüderkirche in Odense. Der ist erhalten. Er steht seit Anfang des 19. Jahrhunderts als Hochaltar in der Odenser Stiftskirche des hl. Knud[1]). Es ist kein Zufall, daß gerade er bezeugt ist; denn er ist Bergs Hauptwerk, ein Riesenaltar, von dem schon Sebastian Münster in seiner Cosmographia sprechen konnte als „mirabile opus cuius simile in Europa non invenitur“[2]). Von diesem Altar aus ist durch stilistischen Vergleich ein ungewöhnlich reiches und bedeutendes Oeuvre des Meisters zu erschließen und — vor allem durch Francis Becketts und Thorlacius-Ussings Untersuchungen — erschlossen worden[3]).

Werke und Stil

Der Odenser Altar. (Taf. I—V).

Der alte Sebastian Münster hatte mit seinem enthusiastischen Lobpreis des Odenser Altares mehr Recht, als er selber wissen konnte: allerdings übertrifft Claus Bergs Werk an Größe fast alle Altäre der Zeit, und Ähnliches an Pracht und Kunstreichtum fand man damals wohl kaum in einem Schrein vereinigt; aber der Altar ist auch völlig einzigartig in seiner Darstellung, im Aufbau, in der Komposition und schließlich im Stil, was der Cosmograph mit seinem Lob wohl nicht besagen wollte.

Dargestellt ist im Corpus die Arbor Vitae: mitten ist ein Stamm aufgewachsen, an dem der gekreuzigte Heiland hängt und von welchem nach beiden Seiten umrankte Äste ausgehen, die das ganze Feld in vier Ränge teilen. Im untersten sind die heiligen Frauen[4]) um die Mittelgruppe der Anna-selbdritt geschart, darüber stehen wie Blüten des trennenden Kreuzzweiges die männlichen Heiligen und Märtyrer, im höheren Range folgen ebenso die Männer des Alten und Neuen Bundes, Propheten und Apostel, zu oberst ist der Himmel, ein vertikal dreigeteiltes Feld, in der Mitte die Krönung Mariä, rechts und links Engel mit Leidenswerkzeugen. Auf den Flügeln des Altares wird in 16 (je 8) szenischen Relieffeldern die Heilsgeschichte — vom Abendmahl bis Pfingsten — vorgetragen. In der Predella kniet die königliche Stifterfamilie[5]), den inmitten stehenden Schmerzensmann anbetend.

Drei verschiedene, einzeln nicht ungewöhnliche, Themen sind in dieser Darstellung vereinigt: Allerheiligen, Passion und Stammbaum Christi. Das Allerheiligen-Thema ist an sich schon ein unendlich reiches: es enthält höchsten Glanz himmlischer Gewalt, die — weil alle Heiligkeit umfassende — letzte Vollkommenheit des Gottgewollten. Die Verehrung, die Feier aller Heiligen ist die Feier des Reiches Gottes selber. In diesem Sinne ist die Allerheiligen-Darstellung — zumal wenn wie hier die Dreieinigkeit mit ihrem engelischen Hofstaat einbeschlossen ist — Darstellung des Reiches Gottes. Wenn am Festtage die Gemeinde das Adveniat regnum tuum betete, dann war das Erbetene im funkelnden Schrein des Altares zum Schauen gegenwärtig. Die Allerheiligen-Darstellung gibt jedoch nur Zeugnis von der einen, der himmlischen, vollkommenen Hälfte der Welt — der mittelalterlichen Welt, die dualistisch ist —; aber der Altar predigt auch von der anderen, der mensch-

[1]) Seit 1809. s. Landarchiv Odense Auktionsprotok. her. v. Ussing S. 1070 (s. Th.-Uss).
[2]) s. Lit.-Verz.
[3]) s. Lit.-Verz.
[4]) Genaue Angabe der einzelnen Heiligen bei Rasmussen a. a. O. S. 14.
[5]) König Hans (1513 gest.), Königin Christine (1521), Christian II., Königin Margarete, Prinz Franz, Prinzessin Elisabeth und der Enkel der Stifterin Christine, der 1518 geborene Sohn des Franz.

lich-irdischen, der teuflischen, sündigen: denn er predigt Christi Erlöserleiden und Sterben. Die Passion Christi ist aber die Verbindung der himmlischen mit der irdisch-sündigen Welt, ist das Allheiligende; denn der Weg von der Sünde zum Reich Gottes ist Leiden, Sterben, Auferstehen, welchen Weg das gnadeschaffende Vorbild Christi und die mystische Erlösungswirkung seines stellvertretend geopferten Leibes und Blutes eröffnete. Die Vereinigung dieser beiden Darstellungen, von denen jede allein schon Grenzenloses besagt, ist höchst selten. Im Anfang des 16. Jahrhunderts kommt sie insofern immerhin vor, als bisweilen wenigstens eine Andeutung der Passion in die Allerheiligen-Darstellung aufgenommen ist: der von Heiligen zusammen mit Vater und Geist verehrte Kruzifixus. Das bekannteste Beispiel ist Dürers Allerheiligenbild. Das gleichwertige Nebeneinander beider Themen in Odense ist ganz ungewöhnlich.

Doch sind eigentlich die beiden Themen ja garnicht nebeneinander gereiht, sondern — wenigstens im Corpus — ineinander versenkt. Die Heiligen scharen sich nicht um das Kreuz, es zu verehren; sondern sie stehen wie Blüten auf den Zweigen des Kreuzes. Sie sind Frucht des Kreuzes. Das Kreuz ist Stammbaum der Heiligen, des Himmelreiches, ist Baum des Lebens: Arbor Vitae. Die Arbor-Vitae-Vorstellung war schon lange mystisches Gut der Christenheit. Bei Bonaventura findet man die großartigste literarische Ausbreitung des Arbor-Vitae-Gedankens, der aus der Vermischung zweier typologischer Entsprechungen entstand: man konnte zu der „arbor vitae" des Paradieses „sub lege" sowohl im „lignum vitae", dem Kreuz Christi, die Erfüllung „sub gratia" finden, als auch sie in Bezug denken auf die „arbor Jesse", deren Wachstum im liber generationum (Matth. 1.) erzählt wird. Wie stark im Odenser Altar in die Idee des Lebensbaumes die Vorstellung des Stammbaumes hineinspielt, macht die auffallende Einfügung der Anna-Selbdritt-Gruppe unten und der Krönung Mariae oben deutlich: der Kreuzstamm erwächst aus dem Schoß der heiligen Ahnen und wölbt seine Krone in der Feier des Himmels.

Die Darstellung des Stammbaumes Christi war wie die der heiligen Sippe um 1500 allgemein und besonders in Norddeutschland sehr beliebt. Dem bürgerlichen Sinn für Herkommen, Sippschaft und Familie war solche Intimisierung und Verbürgerlichung der Heiligenvorstellung natürlich. Der mittelalterlichen feudalen Genealogie, die Adel und Freigeburt, Rasse und Stand beweisen sollte, fehlte ziemlich der Sinn für die intimen Werte der Sippe, wie ihre Darstellung auch nicht den Naturalismus des Stammbaums kannte. Am Chartreser Westportal stehen die Vorfahren der Maria als Könige und Heilige statuarisch nebeneinander.

Die drei Darstellungsthemen des Odenser Altares sind also in ihrer Zeit nicht ungewöhnlich, nur die Vereinigung, besonders die Art der Vereinigung. Ungewöhnlich ist vor allem, was den Odenser Altar thematisch schon so eindrücklich macht: daß alles, was man überhaupt sagen kann, auf einmal, in einem Altar gesagt werden soll. Das heißt, gerade dieses Alles-auf-einmal-Sagen, dieses den ganzen christlichen Kosmos Darstellen war schon einmal Bedürfnis gewesen und hatte schon einmal Gestalt erlangt: im Skulpturenschmuck der großen Kathedralen. Ja, dort war noch mehr erzählt, alles noch weiter ausgesponnen: da war die ganze Heilsgeschichte von Adam bis zum Jüngsten Gericht dargestellt mit Gott und Heiligen, Engeln und Teufeln, Hölle und Paradies. Wenn man sich erinnert, daß eine Errungenschaft der Frührenaissance die Intimisierung und Profanisierung der Heiligen, die Historisierung der heiligen Handlung war, wird man in der großen Repräsentation des heiligen Kosmos in Odense eine innere Verwandtschaft zum hochmittelalterlichen Geiste spüren. Denn im 15. Jahrhundert und bis in die Zeit des Odenser Altares hinein hatte man den einzelnen Heiligen als Individuum und Charakter dargestellt, als einen Vertrauten aus der Nachbarschaft, als irgendeinen frommen Mann,

eine fromme Frau, die man kannte, an die man sich in innigem Vertrauen mit seinen kleinsten und herzlichsten Anliegen wenden konnte; oder man hatte sie als historische Erscheinungen, womöglich in ethnischer und zeitlicher Bestimmtheit, vorgestellt, so wie sie gewesen waren oder man sie gewesen glaubte; und die heiligen Szenen der Bibel und Legende, sie hatte man ebenso nicht mehr als heilige Verwirklichung, als Repräsentation gestaltet, sondern hatte sie erzählt, wie ein Reisender seltsame Abenteuer berichtet, hatte die merkwürdigen Geschehnisse, die guten und bösen Menschen und was sie getan und gelitten hatten, geschildert und dabei nicht vergessen, Tracht und Mienen, Stube, Haus und Landschaft zu beschreiben. So war aus der Darstellung einer ewig gegenwärtigen Wirklichkeit szenisches Theater geworden, leidenschaftlich erschütterndes Drama (Adam Krafft) oder burleskes Ausstattungsstück (vlämische Altäre). Darum hatte das 15. Jahrhundert — nicht in allen Jahrzehnten gleich stark, aber im Ganzen doch deutlich — nach Themen verlangt, die es erlaubten, das Einzelne und Charakteristische oder Handlung und Scene zu schildern. Von all dem findet man in Claus Bergs Altar wesentlich nur in den Passionsszenen der Flügel etwas; das allumfassende Thema des Schreines konnte dagegen nicht anders denn als Repräsententation, als Vergegenwärtigung eines Ewiges und Allgemeines Bedeutenden dargestellt werden; denn es ist schon in seiner Conception zeitlos, handlungslos, ohne Raum, nur wesenhaft. Darin atmet die Darstellung des Odenser Altares etwas von dem Geist des klassischen Mittelalters.

Entscheidend ist aber, nun doch den Unterschied zwischen der repräsentativen Darstellung des Odenser Altares und der Repräsentation des Mittelalters zu begreifen. Die gotische Kathedrale ist ein großes System, das bedeutet, erläutert und personifiziert wird überall durch plastische Gestalten, die als Kultobjekte nicht bildmäßige, scheinhafte, sondern wirkliche Existenz (in unserem Raume) haben. Das die Mannigfaltigkeit Einende ist das System des Baues, als welcher eine Verwirklichung des Reiches Gottes auf Erden ist, ist die Organisation und der Kosmos gotischer Konstruktion. Im Odenser Altar ist dagegen alles auf eine Fläche gebannt, die Bildwirkung hat; das Einende ist die Überschaubarkeit und die Rahmung durch den Schreinkasten. Was auf dieser Fläche innerhalb des Rahmens ist, das ist garnicht Wirklichkeit bedeutend, sondern als Vision gemeint, als himmlische Erscheinung. Das besagen die Wolken mit den durch sie hintollenden und spielenden Engelputten unter den Füßen aller Figuren, ein Motiv, das sehr bestimmt das Dargestellte von unserem Raume scheidet, doch nicht den repräsentativen Charakter des Ganzen zu zerstören vermag. Aus der kultischen Realität ist alles in die Sphäre einer frommen Vision entrückt: die Figuren stehen nicht, wie die Statuen der Kathedralen, real in unserem Raum als Ersatz der Heiligen selber, sondern in unserm Raum erscheint eine himmlische Vision. Dazu stimmt, daß die geistige Einheit des Dargestellten nicht wie im 13. Jahrhundert durch eine scholastisch rationelle Einordnung in das dogmatische System gewonnen wird, sondern sich nur in mystischer Versenkung in eine persönlich empfundene, tiefsinnige Symbolik offenbart, eine Symbolik, deren Form nicht abstrakte Hieroglyphe ist, sondern irdisch sinnlich, Pflanzlichkeit.

Thema und Darstellung des Odenser Altares ist also ebenso universal und das Heilige verherrlichend, das heißt wahrhaft kultisch, wie die Darstellungen des hohen Mittelalters, doch ist seine Seinsform nicht wie dort geistliche Realität, sondern visionär, Erscheinung, Illusion. Das heißt aber historisch betrachtet, daß der Darstellungsgehalt des Altares vom Beginn des 16. Jahrhunderts wieder von der Universalität und dem kultischen Geiste des hohen Mittelalters erfüllt ist, daß aber andererseits — denn die dazwischenliegende Frührenaissance war nicht spurlos und vergeblich — die Darstellung menschlich und natürlich begründet ist (Humanismus, Naturalismus). Diese geistige Haltung nennen

wir barock; denn von dieser Art ist die geistige Haltung jener Zeit, die prägnant Barock genannt wird, als welche eine großartige Restauration des Kultischen (im weitesten Sinne) auf dem Boden der Naturwirklichkeit ist, das heißt des Mittelalters unter der Voraussetzung der Renaissance. Man pflegt oft allzu läßlich und verallgemeinernd die Kunst des Barock als die Kunst der Gegenreformation zu bezeichnen — wieweit das berechtigt ist, sei dahingestellt[1]) —: immerhin ist es da interessant, daß die Darstellung des Odenser Altares nicht nur keinen Hauch des Reformationsgeistes verspüren läßt, sondern als ausdrücklich antireformatorisch bezeichnet werden muß; weniger das Allerheiligenthema selbst, als die großartig repräsentative Aufreihung der Heiligen als zu verehrende himmlische Schar und die Einfügung der zum Thema eigentlich garnicht gehörigen Krönungsgruppe sind so prononciert dem neuen Geiste entgegengesetzt, daß man fast meint, bewußte Feindschaft gegen diesen neuen Geist, gegen die Verweltlichung der Kirche annehmen zu müssen. Daß die Stimmung am Hofe der Königin Christine derartig war, wissen wir. Die Überlieferung von den Anstrengungen Claus Bergs, seinen lutherisch gesinnten Sohn Franz wieder zum alten Glauben zu bekehren, erhält nun erhöhte und für die Kunst des Meisters symptomatische Bedeutung. Von hier aus gewinnt die Tatsache, daß im Odenser Altar so viel und alles auf einmal und so leidenschaftlich und laut gesagt wird, gewinnt auch die immense Größe und Pracht des Altares einen besonderen Sinn. Man spürt in all diesem das Aufrufende, das fast gewaltsam Propagatorische, das antireformatorische Pathos. Eine Missionspredigt scheint der Altar zu sein, Opposition gegen Verweltlichung. Laut mußte der Ruf sein, alles mußte umfassend gesagt, aller Prunk aufgeboten werden, Riesendimensionen waren nötig; denn wie weit der neue feindliche Geist schon vorgedrungen war, wie wenig fest die Position war, die gehalten werden sollte, das zeigt der Altar ja selber.

Es ist gewiss recht unwahrscheinlich, daß der Bildschnitzer Claus Berg für die geistige Fassung des Darstellungsgehaltes verantwortlich ist, vielmehr wird man annehmen, daß, wie fast immer, so gerade bei diesem reichen und ikonographisch einzigartigen Werk ein Theologe, ein Gelehrter die Darstellung bis ins Einzelne festlegte und bestimmte; ein Mann wie der Rosenkranzdichter Michael, vielleicht er gar selber. Claus Bergs Stil ist jedoch der angemessene Ausdruck für die im Thematischen des Odenser Altares sich offenbarende geistige Haltung. Darum ist verständlich, warum die ikonographische Bedeutung des Altares so ausführlich dargelegt wurde: weil von hier Einsicht gewonnen wird in die Bedeutung des Stiles des Claus Berg.

Der ganz flächige, kastenhafte Aufbau des Odenser Altares unterscheidet sich von dem im Anfang des 16. Jahrhunderts üblichen dadurch, daß er der architektonischen Gliederung entbehrt. In der Zierarchitektur auch der späten süddeutschen Altäre, vor allem im Gesprenge, lebt noch der ursprüngliche Gedanke des architektonischen Schreines nach, wenn auch nicht mehr als Konstruktion, sondern als Dekoration. Den vlämischen — und verwandten — Bühnenaltären aber gibt das Stalaktitenwerk reichster Kleinarchitektur geradezu das Gepräge; nur ist hier aus der Architektur des Schreines das architektonische Gehäuse der Szenen geworden. Das Odenser Corpus hat nur einen Kastenrahmen wie ein Tafelbild; kaum daß rankenumspielte Zweige, von Kapitellchen und Konsölchen unterbrochen, schüchtern den Rahmen begleiten und den schwächlichen oberen Rankenabschluß tragen, der kaum mehr an die Herkunft vom Baldachin erinnert. Etwas sichtbarer sind in der Predella und auf den Flügeln gedrechselte Säulchen, kleine Basen, die aussehen als seien sie aus Streichhölzern zusammengesetzt, und dergleichen verkümmerte Architekturformen zur Gliederung verwendet. Wie sehr der Schrein nur gerahmtes Bild ist, wird im

[1]) Pevsner, Zs. f. Bild. Kunst 1925/26.

Gegensatz zu süddeutschen und niederländischen Altären am deutlichsten in dem geraden oberen Abschluß, wo die süddeutschen Altäre in hohem Gesprenge aufschießen, die vlämischen gewalmt ausschwingen. Hierin setzt der Odenser Altar die ältere norddeutsche Tradition fort.

Wer die Knudskirche betritt und aus der Ferne auf den großen Altar zuschreitet, sieht dies in der Tat zuerst: die große goldgleißende Fläche in schlichtem Rahmen, ganz „Bild". Wenn er aber nun erwartet, beim Näherschreiten ein „Bild" zu finden, erwartet, daß die Komposition der Darstellung auf dieser goldwogenden Fläche bildmäßig ist, so wird er überrascht. Er findet eine horizontale Streifenteilung, eine einfache Rangordnung, das Untere setzt sich vom Oberen klar ab; es ist eine Zonenteilung von unten nach oben, eine Aufreihung von rechts nach links wie in der Friesgliederung gotischer Tympana. Aber nicht ist es nur das Schema der Friesgliederung, was an mittelalterliche Komposition erinnert, sondern besonders die Tatsache, daß die einzelnen Zonen „Ränge" sind, das heißt den Grad der Würde bedeuten: unten stehen die heiligen Frauen, es folgen die heiligen Männer, dann die würdigsten Heiligen, die Propheten und Apostel, zuletzt die himmlische Herrlichkeit selber. So von unten nach oben ist ja auch der Lebensbaum gewachsen. Auch das entspricht hochmittelalterlicher Gewohnheit, daß die himmlische Zone, als die würdigste, am größesten ist, wie auch Christus größer ist als alle Heiligen. Das alles ist Bedeutungskomposition, nicht Bildkomposition: die Bedeutung bestimmt Größe und Stellung, nicht der Bildwert. Dem scheint zu widersprechen, daß die drei unteren Ränge, wiewohl sie von unten nach oben an Bedeutung zunehmen, doch immer kleiner werden. Das ist allerdings ganz unmittelalterlich, ja es ist erstaunlich modern; denn Zweck und Erfolg dieser Komposition ist die Illusion einer perspektivischen Ansicht von unten. Hier heißt kleiner nicht minder-wertig, sondern räumlich höher. Es ist kein Zweifel, Claus Berg verwendet hier — soviel ich sehe, in diesem Maße als erster in der deutschen Skulptur — bewußt die perspektivische Verkürzung zur Steigerung der Illusion. Wie sehr ihm die beabsichtigte Wirkung gelungen ist, nimmt man mit Erstaunen wahr, wenn man den originalen Eindruck des Altares mit dem einer Photographie vergleicht. Der Altar scheint im Original höher zu sein, als er wirklich ist, die drei unteren Ränge scheinen untereinander gleich groß, der himmlische weitaus der größeste zu sein.

Es ist wichtig, einzusehen, daß die Bedeutungskomposition dem repräsentativen Charakter des Themas entspricht, der Illusionismus der perspektivischen Komposition aber dem Visionscharakter des Gehaltes. (Das heißt: „entspricht" ist falsch gesagt, es muß heißen „dasselbe ist wie". Denn eben nur durch solche Komposition erlangt der Gehalt wirksame und wirkliche Gestalt.) Die Vereinigung von Bedeutungskomposition (Repräsentation) und Illusionskomposition ist die Kompositionsart des Barock, wie sie etwa in Raffaels Transfiguration oder Tizians Assunta zuerst rein angewandt ist.

Wie überraschend fortschrittlich und wirkungsvoll die Komposition des Odenser Altarschreines auch ist, so darf man doch eine gewisse Zagheit und Trockenheit nicht übersehen. Man braucht nur an Raffael oder Tizian zu denken, um die Nüchternheit, die Ordentlichkeit, das Schematische im Odenser Altar zu empfinden. Wodurch diese Art zu erklären ist? Zunächst sicherlich durch die Schwierigkeit des Themas; es scheint, daß es Claus Berg am meisten Mühe gemacht hat, den Stammbaumgedanken Gestalt werden zu lassen: es ist ein wenig billig, vom Kreuzstamm einfach gerade Zweige nach den Seiten ausgehen zu lassen. Aber es fehlte Berg auch die Hilfe einer Tradition; wo war denn solch ein Thema je in einem Werk bewältigt, daß er davon lernen konnte? Und ist es nicht verständlich, daß eine solche Neuerung wie diese Komposition zuerst zag und ängst-

lich auftritt?[1]) Ist es nicht schon viel, daß das Neue gefunden und gewagt wird? Schließlich darf auch nicht vergessen werden, daß der Odenser Altar ein Werk der Plastik ist und damit an der jahrhundertealten Tradition der Kultplastik trägt, während die Tafelbilder nicht nur eine weniger strenge und alte Tradition haben, sondern schon durch ihre Herkunft von der Miniaturmalerei freier und leichter sind, ganz abgesehen von ihrer natürlichen durch das Material bestimmten Freiheit. Alle diese Gründe gelten, nicht aber der, daß Claus Berg etwa selber zag, ängstlich und nüchtern gewesen sei; denn daß er es nicht war, offenbart der ganze Altar, die Schar der Heiligen, jede Figur, jeder Kopf, jede Falte, jeder einzelne Schnitz.

Zwar sind die Heiligen in den einzelnen Rängen ganz im Sinne der Repräsentation nebeneinandergereiht und nicht durch gemeinsame szenische Handlung verbunden, sondern nur durch Conversation oder Disput (wie es in den mittelalterlichen Reliefs üblich war) in Gruppen geordnet. Auch drängen sich die Figuren so dicht in der Fläche zusammen, daß ein oberflächlicher Beschauer von nur einer Figurenreihe reden konnte und glauben, alles sei flächig. In Wirklichkeit ist hinter der ersten noch eine zweite, ja bisweilen eine dritte Reihe von Figuren, deren räumliche Stellung und Bewegung mit allen perspektivischen Mitteln, durch Verkürzungen und Überschneidungen verdeutlicht ist. Wie die einzelnen Heiligen sich einander zuwenden, mit einander reden oder streiten, wie sie eine Gesellschaft bilden, nicht ganz einsam in sich beschlossene Charaktere sind, das ist das Schema der conventionellen Gruppierung, das man von den Reliefzyklen der gotischen Kathedralen kennt; daß aber der Einzelne nicht nur in der Gesellschaft als ihr Teil Bedeutung hat, sondern zu sehr Individuum und Charakter ist, zu leidenschaftlich redet, zu viel handelt, sich windet, tobt, schreit, sich zu stark bewegt und zuviel Temperament hat, das ist jene Betonung des an sich selbst Bedeutenden und Charakteristischen, dessen Wert die Frührenaissance entdeckte.

Daß eine Gesellschaft aus Individualitäten und Charakteren besteht, nicht aus Typen, auch das ist barock. — Aber wie ist das überhaupt möglich: eine Gesellschaft (nicht etwa Menge als Reihung von Einzelnen, als Summe), die aus Charakteren und Individualitäten besteht? Was ist denn das Einende, wenn sogar eine gemeinsame äußere Handlung fehlt, geschweige eine innere? (Hinter dieser Frage steht die andere: was macht es möglich, dass dieselbe Figur zugleich Repräsentant einer allgemeinen Idee ist und doch wirkliches porträthaftes Menschenabbild? Welche Frage übrigens, wenn sie fruchtbar sein soll, nur eine Antwort im Sinne einer allgemeinen Physiognomik, nicht eine philosophische erfordert, da eine philosophische nichts über die Wirklichkeit und Wirksamkeit des Sichtbaren auszusagen vermöchte). Die Frage nach dem Einigungsmoment einer Gesellschaft, die aus Charakteren besteht, ist von Wichtigkeit für die gesamte Barockkunst und die Antwort geben alle Barockwerke, so auch der Odenser Altar: das Einende ist Bewegung, Leidenschaft, festlicher Schwall, Ekstase. (Darum ist es durchaus sinnnvoll, daß wir da von einer „Bewegung" reden, wo sich in unserer individualistischen Zeit irgendeine Form der Gemeinschaft zeigt — sinnvoll wenigstens vom physiognomischen Standpunkt aus! —: z. B. „Wandervogelbewegung"). Ist es nicht auch tatsächlich so, daß gemeinsame Bewegung, Leidenschaft oder Ekstase auch Querköpfe eint? — Jedenfalls ist das Einende im Odenser Altar Bewegung, festlicher Schwall. Nicht nur für die Figuren, so daß aus den vielen Heiligen die Schar Aller Heiligen wird, auch für den ganzen Altar. Dem flüchtigen Eindruck ist der ganze Altar ein einziger golden wogender Schwall, und selbst,

[1]) Ikonogr. einzig ähnliche Darstellung auf einem gemalten Triptychon im Herrenhaus zu Werle (Mekl. Amtsger. Grabow), ist Nachbildung von Odense (Inv. III 208/9).

wenn man das Einzelne schon sah und kennt, bleibt die leidenschaftliche Festlichkeit des Ganzen das Eindrücklichste.

Claus Berg hat nun diese Bewegung selber — das muß hier nachgetragen werden — zur Komposition verwandt, zur Ordnung des gesamten Aufbaues: die Bewegung verstärkt sich von Rang zu Rang. Die heiligen Frauen unten stehen meist noch im Kontrapost, wenn auch recht kontrastreichem, immerhin ist noch Balance da; oder sie schreiten ruhig geradeaus, wie die zweite Frau zur Rechten. Im zweiten Rang wird aus dem Schreiten oder Stehen ein Marschieren oder Geknickt-sein: Pathos. Die Apostel und Propheten darüber stürmen gar daher und toben wild: Paulus stürzt mit dem Schwert vor wie in den Kampf, Petrus hält in jachem Lauf inne und wirft das wüste Haupt zurück, den Himmelsschlüssel hält er wie eine Mordwaffe; der Täufer hebt den Fuß zum Tanz, Mose ist aufgereckt, ganz wogender Zorn, und paradiert zugleich ein wenig schauspielerhaft mit den Gesetzestafeln. Ganz oben im Himmel ist alles ein Jauchzen, ein Schwingen, ein tobendes Fest; alles kocht durcheinander, Figuren, Gewandwogen, Kreuz und Säule, Wolken, Engel und krabbelnde Putten. Von der Predella mit der schlichten, stillen Verehrung des Schmerzensmannes steigert sich Leben und Bewegung über die bürgerlich festliche Heiterkeit der Frauen, das leidenschaftliche Pathos der Märtyrer, den Rausch und die stürmische Ekstase der Propheten und Apostel bis zu dem wie Sturmsee brausenden Halleluja der himmlischen Herrlichkeit. Inmitten aber hängt straff und herb der starre und ausgerenkte Leichnam des Herrn: das Opfer, das sein Blut gab, damit die Zweige des Lebensbaumes so blühend und fruchtreich, wogend und schwellend sprießen konnten.

Wie großartig dies alles ist und wie wirksam, so wird man doch sagen dürfen, daß die angewandten Kompositionsmittel zwar groß und stark, aber ohne feine Übergänge und nuancenlos sind. Entbehren würde man Feinheit, Zartheit und Abstufung, grob und derb den Altar schelten, wäre nicht alles so gesund, urwüchsig und geradezu. Was hätte ein anderer, zarterer, versonnener oder abgründiger Meister, etwa der große Breisacher H. L., aus dem tiefen mystischen Thema gemacht? Jedenfalls nicht solch schlagkräftiges Schaustück. Wert und Wertgrenze der Kunst des Claus Berg ist die gesunde derbe Kraft.

Was die einzelnen Figuren betrifft, so ist zunächst die Klarheit des Körperlichen zu betonen. Eine außerordentliche Sicherheit der Aktdarstellung offenbart der Kruzifixus, klare Organisation des Ganzen bei reicher Modellierung im Einzelnen. Das Ausgerenkte und schmerzhaft Gestraffte des Körpers wird ebenso durch das Anatomische (die gekrampften Finger, die gespannten Sehnen und Muskeln, die geschwollenen Adern an Armen und Beinen, die ausgerenkten Achseln, das erstorben vornüber sinkende Haupt, den eingezogenen Leib) ausgedrückt wie durch die karge, scharfe und eckige Messerführung. Ebenso ist das Christkind, das aus den Armen der Großmutter zur Mutter hinüberklettert in seiner Molligkeit, seiner kindlich täppischen Bewegung und seiner muntern Ungeniertheit durch die anatomische Form wie durch die Art der technischen Behandlung charakterisiert und nicht minder gut; die Formen sind rund und schwellend, die Technik erinnert weniger an Kerbschnitzerei als an die Steinskulptur, die nicht die einzelne Schärfe kennt, sondern nur die großen glatten Körper aus dem Stein befreit. Um die Güte der Charakteristik zu spüren, sehe man nur das polstrige Fleisch über den dünnen Knochen mit den Quetschfalten an den Gelenken und den Grübchen des feisten Schenkelchens. Claus Berg beherrscht also die Gegensätze; aber ist es nun nicht verwunderlich, daß man zwischen den Extremen keine Zwischenstufen findet? Alles was man an Anatomischem im Odenser Altar sieht, also vor allem die Gesichter, ist entweder karg, eckig, straff, knochig, gespannt wie der Körper Christi oder wie das Kind rund, weich, fleischig

pummelig und mit Grübchen. Und zwar sind von der ersten Art alle Männer, von der zweiten Art alle Frauen und Kinder (Putten). Dabei beherrscht der Meister wirklich den Körper und zeigt es auch: selbst die vertracktesten Bewegungen, das Tänzeln des Täufers Johannes, die verrenkte Bewegung des krönenden Christus, sind glaubhaft; und nicht nur bei diesen Halbaktfiguren ist die Bewegung durch den sichtbaren und vituos gekonnten Körper motiviert, auch bei allen Gewandfiguren ist durchs Gewand und unter ihm der Körper sichtbar und seine Bewegung eindeutig bestimmt. Immer ist aber der Männerkörper eckig und knochig, der Frauenkörper voll, rund und fleischig. Claus Berg kennt nicht Übergänge: drall ist drall, knochig knochig, Mann Mann, Weib Weib; die Frau hat Existenz, der Mann ist tätig oder leidend. Diese Scheidung ist für Berg zugleich auch Wertung: die Frauen sind minder wert als die Männer; sie stehen im untersten Rang; durch ziere Schlankheit, also eine gewisse Annäherung an den männlichen Typus, sucht der Meister die Madonna zu adeln. Diese Wertung hindert Claus Berg aber nicht, mit seiner ganzen Liebe gerade bei den Frauen, den heiteren, üppigen und molligen zu sein. Claus Berg ist in einem gesunden, doch groben Sinne männlich.

Der Leib ist nur eine Hälfte der Figuren Bergs, die andere ist Gewand. Hälfte muß man sagen; denn weder sind seine Figuren Gewand, hinter dem der Körper mehr erahnt als gesehen wird (jedenfalls ist das nicht die Regel wie im 15. Jahrhundert), noch bestimmt der Körper das Gewand, noch auch ist der Körper nur im Gewand, als ein gewandeter, kenntlich; vielmehr beides ist da und beides wirksam, zusammen oder gegeneinander. Das Gewand ist immer bestimmte Tracht, Zeittracht, und mit Freude an allem Schneiderwerk (Puffenärmel, Faltenrock usw.) und allem Schmuck (Kronen, Ketten usw.) wiedergegeben. Große Hüte, Kronen aller Art, Hauben, Schneckenfrisuren, gedrehte Locken, Kraushaar, Bärte jeden Schnitts, geistliche und weltliche, friedliche und kriegerische Gewänder, Mäntel, Wämser, Mieder, gefältelte Hemden, Pellerinen, alles, was es nur gibt, wird mit naiver Lust an Pracht und Glanz und Abwechslung angebracht, dazu Schwerter, Pfeile, Pokale, Becher, Salbbüchsen, ein Ochse, ein paar Weltkugeln, Säule und Kreuz, Federn, Wolken, Glocken, Beile, und zwischen allem überall krabbelnde Putten. Die Gewänder sind von verschwenderischem Stoffreichtum; wenn die Frauen den Rock oder Mantel raffen, sind sie trotzdem von Gewandschwaden wie von ziehendem Rauch bis auf den Boden umgeben. Dennoch gehen die Figuren in solchem Gewoge und Schwall nicht unter, sie bleiben klar und einzeln bestimmt, bewahren sich trotz Überfülle von Gewand und Zier sogar so sehr als wirkliche individuelle Menschen, daß man an Porträts denken mag. Wodurch ist diese Behauptung der Person möglich? Eben dadurch, daß Körper und Gewand gleichwertig sind, daß der Körper durch seine Verrenkung oder üppige Fülle, durch seine tobende Bewegung oder seine Behäbigkeit sich gegen den Reichtum und die Massen des Gewandes bewahren kann. Körper wie Gewand sind natürlich motiviert, aber beider Leben ist über die Grenze des Bekannten und Erfahrenen gesteigert; der Überschuß an Leben des Gewandes wird überall kompensiert durch einen Überschuß an Körperbewegung. So bleibt immer die Einheit der Figur gewahrt, als welche mehr ist als Körper und Gewand.

Körper und Gewand verbinden sich zur einheitlichen Gestalt durch den plastischen Stil. Denn das ist für Claus Bergs Kunst bezeichnend, daß der Formwert eines Kopfes beispielsweise nicht mehr ist als der eines Puffenärmels, einer nackten Brust nicht mehr als eines Gewandbausches; denn die runden oder eckigen Formen der anatomischen Teile kehren genau so als Gewandformen wieder. Jeder Teil, ob Kopf oder Schuh, ist plastisch gleichviel wert, und jeder Schnitz hält dem andern Stand. Übrigens gehört solche formale Gleichwertigkeit aller Teile eines Kunstwerkes, die man — wie mir scheint, mit

gutem Grund — ornamental genannt hat, zum Wesen der Barockkunst, ist allerdings im Norden selten so rein wie in dem artistischeren Süden.

Claus Bergs plastische Manier ist bestimmt von der Schnitztechnik: alles ist groß durchgekerbt. Dadurch wird erreicht, daß die Kerben, die Tiefen, die Faltentäler groß und sehr tief sind und immer auf irgendeine Weise eckig, die Stege jedoch scharf, zügig, energisch, straff. Die Figuren erhalten durch diese vielen sehr starken eckigen Motive etwas von stereometrischen, kubistischen oder krystallinischen Gebilden; nur daß jedes Schema, jeder Rationalismus einer Faltensystematik fehlt, Wechsel und Gesetzlosigkeit Gesetz zu sein scheinen, alles lebendig wogt, ja geschwellt ist. Den Schnitztiefen der Falten antworten Körper und Glieder in einem besonderen Sinne: Faltentiefen und Körper verhalten sich wie Negativ zu Positiv; über beide aber ist gespannt, zieht straff und schneidig das Gestänge der Stege.

Die Zahl der einzelnen Motive ist so groß, daß nur die häufigsten und bezeichnendsten genannt werden können; und zwar sind es darum so viele, weil Berg aus jedem Trachtmotiv, aus jedem Bewegungsmotiv wirklich ein plastisches Motiv macht, das heißt nicht nur das Gegenständliche zeigt und klärt, sondern es als Substrat der eigenwertigen plastischen oder linearen Form benutzt. Man wende nicht ein, daß dies jeder Künstler so mache, daß diese Einheitlichkeit des Formalen und die Gleichwertigkeit der Formwerte aller Teile, dies „Ornamentale" des Ganzen, eben nichts anderes als Stil sei und in jedem wahren Kunstwerk zu finden. Denn so wenig jede Wahrheit dieser Meinung bestritten wird, so sicher ist doch, daß hier Gradunterschiede von weiten Spannungen möglich sind. Der verschiedene Formwert von Baum und Akt beim späteren Cranach ist ein besonderer Reiz seiner Kunst; während im Odenser Altar Haupt und Schamtuch des Gekreuzigten so gleichwertig im Plastischen sind (und in der Bewegung), daß sie sich in einem bestimmten Sinne (wie wird noch zu sagen sein) kompensieren.

Plastische Motive, die sehr häufig wiederkehren, sind: dreieckähnliche Kreuz- und Querschlitzung, dem entsprechend eckige Knickung knochiger Körper (krönender Christus, Hieronymus); schräges Ausziehen paralleler Faltenstege nach unten zu einem dreieckigen Gestänge, durch das die Figuren am Boden befestigt, verankert sind (besonders gut in der Predella sichtbar); Wirbelbäusche (Gewänder der Engel); durch Knitterung (wie Pergamentpapier) irrationalisierte sphärische Flächen; Parallelfältelung (Trachtmotiv, Modeform); zügige Schleifen aus Parallelfalten (Frauen). Zerschlitzung, Zerkerbung und sausender Schwung dünner Parallelstege über voll gewölbte Flächen: darin kann man fast alle Motive zusammenfassen, und zwar findet man die eckigen Motive besonders bei den Männern, ihrer eckigen Körperlichkeit entsprechend, die schwellenderen, runderen vornehmlich bei den Frauen (entsprechend ihrer Drallheit).

Üppig und prachtvoll geputzt stehen die Frauen da, blühende gesunde Bauernschönheiten, mit vollen Wangen, kleinem Mund, lächelnd aus weichen Grübchen. Recht um sich bewundern zu lassen, spreizen sie sich, wenden sich hierhin und dorthin, raffen das Kleid, zupfen am Ärmel, blicken schämig zu Boden; selbst die Alten tun da noch ein wenig mit. Sie sind festlich, schwellend, golden prunkend; aber es bleibt immer etwas von einer Guten-Stuben-Atmosphäre um diese derben, von nichts bekümmerten prächtigen Gestalten, denen man die Freude des Meisters an ihnen anmerkt. Die Männer aber sind voll Leidenschaft, stürmisch, schreiend, vorstürzend mit wüsten Räuberhauptmannsgesichtern, zottigen Locken und massigen Bärten — oder sie sind geknickt, versehrt, dürr, eingefallen, vergrämt. Das ist Claus Bergs Psychologie: man kann ihr weder Feinheit noch Nuancenreichtum nachrühmen, aber Geradheit, schlagkräftige Sicherheit und

eine erfreuliche Frische. Man wird sich allerdings fragen, ob so die Tiefe des mystischen Gehaltes ganz zum Ausdruck gelangt. Eine Frage ist dies, die man übrigens bisweilen auch vor Werken des Rubens stellen hört; und gerade bei der üppigen und heiteren Schönheit der Odenser Frauen darf man wohl einmal an die Frische, die gesunde Schönheit Rubens'scher Heiligen denken. Aber in solchem Vergleich wird einem nicht nur der Abstand der Zeit (16. und 17. Jahrhundert) deutlich, auch der große der Qualität. Rubens hat eben doch alle Zwischentöne. Nur in seinem im Herkommen und allgemein Menschlichen und im Glauben an das gute göttliche Weltregiment gefestigten bürgerlichen Optimismus ist Claus Berg dem Rubens wesenhaft verwandt.

Beim Anschauen dieser Frauen kommt einem immer wieder der Gedanke, daß diese Figuren Porträts, Porträts von Hofdamen etwa, seien, zumindest Porträtanregungen verarbeitet seien; ob dem so ist, ist natürlich nicht mehr zu entscheiden. Daß der Meister ein hervorragender Porträtist war, zeigt die Predella. Großplastische Porträts von solcher Nüchternheit, solchem Ernst der Beobachtung, solcher schlagenden Charakteristik bei aller Stilsicherheit sind mir aus dieser Zeit in Deutschland nicht bekannt. Am eindruckvollsten König Hans, der „gude Kong Hans", ein echtes Dänengesicht vom besten Schlag, breit, knochig, markig, mit schwellender Fülle blonder Locken, blauem sicherem Blick: klug, energisch, lauter, trotzig und gütig, herrscherlich und fromm, — und daneben seine Witwe, Bergs Herrin, Dronning Kirstin, garnicht verhübscht und darum schön aus Wahrheit: ein fast hölzern trockenes Gesicht, knochig und voller Altersfalten, älter noch wirkend durch die strenge Rahmung des Witwenschleiers. Aus ihren kargen festen Zügen spricht ein unerschütterlicher Ernst, stille Sicherheit, ruhiges Sich-Bescheiden, gütige Energie und Beharrlichkeit; dahinter scheu und fast verdeckt von hölzerner Maske erahnt man eine heiße und innig tiefe Versehrheit, nun in Resignation erstarrt. Ist es nicht, als habe der Tod dieses Gesicht gezeichnet, ja ist es nicht eine Totenmaske? Wir wissen, daß Königin Christine während der Arbeit am Altar starb. Der Gegensatz der beiden Starren, des alten Königs und der alten Königin, zu den andern lebendigeren und frischeren Figuren scheint dafür zu zeugen, daß als Claus Berg die Predella ausführte, auch die Königin schon tot war — König Hans war schon 1513 gestorben. Bei den Figuren des regierenden Königspaares, Christians II. und Margarethes, geht die treue Porträtcharakteristik ebenso völlig ein in den Claus Berg eigentümlichen plastischen Stil; die derbe Formensprache steigert die aktuelle Lebendigkeit zu einer monumentalen Nüchternheit, die man, wäre es nicht ein wenig gewagt, phantastisch nennen möchte. Die große Leistung des Königsporträts im Sinne des historischen Charakterporträts vermag der erst ganz zu erfaßen, der den abenteuerlichen, wetterwendischen Charakter, das bösartig Dunkle dieses ungebändigten und unglücklichen Königs kennt [1]). In den Köpfen der jugendlichen Frauen ist der Stammestypus ebenso überzeugend mit dem individuell Physiognomischen verbunden wie beim König Hans; eine derbe Anmut und eine (bis an die Grenze staunender Dummheit fast gesteigerte) herbe Zurückhaltung verleiht ihnen einen großen Reiz: sie sind einem bestimmten norddeutschen und nordischen Schönheitsideal nahe. Am ehesten hat Bergs Kunst bei den Bildnissen der beiden Prinzen versagt; dem Kindlich-Ungebildeten wird der derb-pathetische Stil des Meisters nicht völlig gerecht [2]).

Alle Züge der Kunst des Claus Berg, die bisher einzeln zu bezeichnen und zu deuten versucht wurde, sind in der Wirkung verbunden. Diese Gesamtwirkung ist darum so unvergleichlich und bis zum Bizarren individuell, weil im Stil des Meisters die wider-

[1]) Christian II.
[2]) S. Anm. [5]) S. 4.

sprechendsten Momente vereint sind: große kultische Darstellung wird mit derbem Pathos zu einem von ungeheurer Formenphantasie beschworenen, wüst leidenschaftlichen Leben verdichtet; die stürmische Lebendigkeit und brutale Kraft ist aber mit einer solchen Rafinesse der Formzerspellung und -verschleifung, der Kerbung und diagonal-zügigen Linearität, spielerisch fast und mit grotesker Übertreibung der Bewegung, an die Grenze des Artistischen getrieben, wo das Wilde verzärtelt wird, das Urwüchsige geziert, das Gesunde hysterisch, das Kraftvolle mürbe. Schließlich — und dies ist nicht das Geringste — ist dem Ganzen durch die Lebensnähe der Figuren, die profanen Typen, das Irdisch-Gewöhnliche der Einzelmotive und durch die Zeittracht eine Aktualität gegeben, die selbst wir heute noch empfinden, deren verwirrende, schreiende, berauschende Gewalt für die damalige aufgeregte Zeit nur noch geahnt werden kann: eine phantastische Aktualität, eine pathetische Nüchternheit, eine wüste Anmut, ein ordinärer Kultus, eine revolutionäre Reaktion gegen den neuen Geist. Dies ist der Beginn einer neuen Kunst, des Barocks, und ist zugleich doch Ende und Grenze, über die hinaus kein Weg führt, es sei denn ins Abgeschmackte und Absurde.

Auf die szenischen Reliefs der Flügel soll hier nicht näher eingegangen werden. Im ganzen haben sie denselben Stil wie Corpus und Predella; die Arbeit selber ist sichtlich gröber und zeigt andere Handschrift. Daß sie sich durch den Gehalt (Aktion) und die Komposition (Szene) von den übrigen Teilen unterscheiden, wurde schon gesagt. Es lebt in ihnen mehr von der Art vlämischer Altäre. Von ihnen wird noch zu sprechen sein, wenn von dem Verhältnis der Kunst des Claus Berg zu dem vlämischen Schnitzstil die Rede ist.

Auch wenn man nichts von einer großen Werkstatt des Meisters wüßte, würde man für dieses Riesenwerk die Beteiligung einer großen Zahl von Hilfskräften anzunehmen haben. Corpus und Predella sind jedoch so einheitlich in Entwurf und Stil, daß es vorab müßig erscheint, im Einzelnen Eigenhändiges von Gehilfenarbeit zu scheiden. Daß nicht alles im Altar die gleiche Güte der Ausführung zeigt, ist selbstverständlich: die Wolken und die sich drin tummelnden Putten sind meist etwas grob, so herzhaft frisch auch immer Motiv und Erfindung sind. An den Händen sogar der Stifterfiguren kann man beobachten, wie das Détail bisweilen zu sehr im Groben und Ganzen hingeschnitzt ist[1]). Beste Arbeit sind die mittleren Stifter, die mittlere Frauengruppe, vor allem aber der Kruzifixus und die Marienkrönung.

Das ist darum nicht unwichtig, weil es in Dänemark eine Reihe von Darstellungen des Gekreuzigten und der Krönung Mariä gibt, die mit denen im Odenser Altar so wesentlich übereinstimmen, daß ihre Zuschreibung zum Oeuvre Claus Bergs nicht erst diskutiert zu werden braucht. Die Möglichkeit eines Vergleiches von Werken gleicher Darstellung erleichtert natürlich die Einsicht in die Entwicklung des Stiles des Meisters, weil hier irgendwelche durch inhaltliche Forderungen bedingte Unterschiede zwischen dem Stil des einen und dem des andern Werks nicht in Betracht kommen. Erleichtert wird die Aufgabe ferner dadurch, daß der Odenser Altar datierbar ist: er war beim Tode der Königin Christine noch nicht vollendet (1521)[2]). Weiter unten werden Gründe angeführt, die dafür sprechen, daß nicht lange nach 1521 der Altar fertig gewesen sein muß. Wenn es erlaubt wäre, daraus, daß der kleinste Prinz, der erst 1518 geboren wurde, ein wenig kompositionsstörend in die Ecke geklemmt ist, zu schließen, daß der Entwurf der Predella auf ihn noch nicht Rücksicht nahm, so wäre das nur eine Bestätigung, aber, wie mir scheint, eine etwas vage. Schlüsse aus dem Alter der dargestellten Stifter führen zu demselben Ergebnis. 1513 wurde König Hans in der Graubrüder Kirche beigesetzt, viel-

[1]) Der Schmerzensmann in der Mitte der Predella ist auffallend schlecht.

[2]) Resen, Tillaeg til Kong Christian d. A. s. Danske Lov-Boegers 1684.

leicht bekam Berg schon damals den Auftrag für den Hochaltar. Trotzdem ist nicht wahrscheinlich — aus Gründen, die noch dargelegt werden sollen —, daß der Altar wesentlich vor 1517 begonnen wurde. Sich auf das Jahr versteifen zu wollen, wäre ebenso töricht wie unnütz. Am besten bleibt man bei dem sicheren „um 1520".

Kruzifixus-Darstellungen. (Taf. VI—X).

Wenn man von Werkstattarbeiten im weiteren Sinne absieht, bleiben immer noch fünf Kruzifixus-Darstellungen, die als Claus Bergs Schöpfungen angesehen werden müssen: das ziemlich beschädigte Corpus Christi von einer Kreuzgruppe in Skamby (Fünen) (Taf. VI), das riesige Triumphkreuz der Klosterkirche zu Sorö (Seeland) (Taf. VIII), eine Kreuzgruppe aus Vindinge (Fünen) — das Kreuz ist noch in der Kirche (Taf. VII), die zugehörigen Maria und Johannes befinden sich jetzt im Kopenhagener Nationalmuseum [1]) (Taf. IX) — eine Kreuzgruppe in Asperup (Fünen) (Taf. VII u. IX) und schließlich eine Darstellung des Kruzifixes im Schrein des Altars zu Tirstrup (Fünen) (Taf. VI). Die drei erstgenannten Werke scheinen mir zumindest ganz eigenhändige Werke zu sein: sie gehören zum Eindruckvollsten, was von Bergs Hand erhalten ist; bei den Arbeiten in Asperup und Tirstrup mag man vielleicht Hilfe von Gesellenhand spüren, aber so wenig, daß es berechtigt ist, in ihnen authentische Zeugnisse der Kunst Claus Bergs zu sehen. Von diesen Werken sind zwei inschriftlich datiert: Tirstrup 1522 und Sorö 1527; für Odense gilt, wie dargelegt wurde, das Datum „um 1520". Es ist also nicht allzu schwer gemacht, die Chronologie der Werke aufzustellen und damit Aufschluß über Bergs künstlerische Entwicklung zu erhalten.

Bei allen diesen Werken ist der Kruzifixus-Typus der gleiche. Wenn man als die möglichen Haupttypen dieser Darstellung ansieht: den triumphierend am Kreuz Siegenden, den am Kreuz Leidenden, den Sterbenden, den Gestorbenen und schließlich den Leichenhaften: so findet man bei Claus Berg immer den eben Gestorbenen. Weder ist voller Mitgefühl der noch Leidende, noch schon der Verfall des Leibes dargestellt. Christus ist schon tot, aber der Körper, alle Muskeln und Sehnen, sind noch gespannt und gestrafft; das Haupt ist schon gesunken, aber die Züge des Leidens sind noch erstarrt, nicht schon zur Formlosigkeit gelöst. Im Gegensatz zu dem leichenhaften Typus (Grünewald) kann man von diesem Typus sagen, daß es ihm am reinsten gelingt, die realistische Darstellung des Todes mit der feierlichen Repräsentation des heiligsten Geschehens zu vereinen; denn anstelle der Momentaneität des brechenden Blickes, des qualvollen sich im Todeskampf Windens oder der Formlosigkeit der Verwesung ist hier die Starre des gebrochenen Blicks und die strenge Größe des erstarrten Krampfes. Darum ist es verständlich, daß dieser Augenblick sehr häufig zur Darstellung gewählt worden ist und gerade in Zeiten und von Künstlern, die Naturwahrheit und Drastik mit großer bedeutender Form vereinen wollten. Claus Berg hat diesen Typus übernommen, nicht geschaffen (wovon noch zu reden sein wird); wie sehr er ihm liegen mußte, braucht nicht mehr gesagt zu werden, da wir schon Bergs charakteristische Art, Repräsentation und „Naturalismus" zu vereinen, beim Odenser Altar hervorheben konnten.

Vor allen Dingen aber mußte solche Kruzifix-Darstellung Berg gemäß sein, weil sie nicht eine nuancenreiche psychologische Interpretation erforderte, sondern am eindringlichsten wirken mußte, wenn die anatomisch-plastischen Motive stark und unverhüllt von Gefühl vorgetragen wurden: der im Krampf gespannte überreckte Körper in ausgerenkten Schultern hängend, die gespannte Muskulatur von Leib, Armen und Beinen, das Gekrampf

[1]) Kat. 661. g.

der durchbohrten Hände und Füße, das tiefgesunkene Dornenhaupt. Claus Bergs nuancenloser Stil sucht die gegebene Strenge der Motive nicht zu mildern: die Vertikalität des Körpers, das Ausgespreizte der Arme ist reiner Gegensatz und macht das Scharnier der beiden Motive zum Zentrum des Ganzen, formal und in der Bedeutung; formal insofern als durch die verrenkten Schultern und die gezerrte Muskulatur der Brust die leidbedeutende anatomische Situation geklärt wird und zugleich das plastische Leben an dieser Stelle am intensivsten ist; die Bedeutung wird dadurch eindringlich, daß hier im Zentrum die Symmetrie gestört wird durch das auf die rechte Schulter gesunkene Haupt: wie es die Schulter überschneidend den Angelpunkt des Ganzen dem Blick entzieht, drängt es sich so in die Aufmerksamkeit, daß gerade durch das Verdecktsein der Schulter, (daß man das Haupt ohne das Körpermotiv nicht sehen kann), das Bewußtsein der Qual des Körpers im Anblick des Hauptes selber schon gegenwärtig ist. So sehr ist der Kopf Christi zum Zentrum geworden, daß das aufflatternde Schamtuch, dieser stärkste Akzent des Ganzen, nur als nötiger Ausgleich zur Bindung der Gestalt empfunden wird, (wieder ein Zeugnis für die formale Gleichwertigkeit aller Teile in Bergs Kunst und für das Artistische seiner ausgezeichneten Komposition).

Am klarsten und vollkommen ist all dies im Kruzifix von Vindinge verwirklicht und ähnlich, doch nicht mit derselben Prägnanz und Schärfe, in Sorö. In Asperup und Skamby sind noch viel vermittelnde Übergänge zwischen den Hauptmotiven: der Körper hat weder die Vertikalität noch die Gestrafftheit von Vindinge, die alte gotische S-Linie lebt noch geheim in der Rhythmik des Körpers, die Beine sind geknickt, daß die Knie vorstoßen, die Arme sind mehr und weicher gebreitet, weniger verrenkt und gespannt. Das großartige Haupt des Skambyer Christus mit dem gebrochenen Blick, dem geborstenen Mund gibt mehr Psychisches als alle anderen Werke. Der Körper ist in Skamby und Asperup im Verhältnis zu den anderen Werken kürzer, nicht nur weil er weniger gereckt ist, die Anatomie ist nicht so bloßgelegt, das Haupt nicht so streng und tief auf die Schulter gesenkt. Das Schamtuch in Asperup hat mehr Schwung im ornamentalen Sinne als in Vindinge und Sorö, es kompensiert nicht wie dort die plastische Betonung des Kopfes, sondern hat eine ornamental belebende Funktion, so wie im 15. Jahrhundert bei E. S. oder Schongauer die Engel, die um das Kreuz flattern. Zwei Hauptgruppen lassen sich also unterscheiden: Skamby-Asperup und Sorö-Vindinge, dazwischen als Übergang, schon mehr zur zweiten gehörig, Odense-Tirstrup. Man kann wohl verschiedener Meinung sein, welcher Art man den Vorzug geben soll, der strengeren oder weicheren — denn die Qualität von Skamby und Vindinge ist gleich hoch —; das ist aber gewiß, daß in Vindinge Claus Bergs Stil am reinsten und ausgebildetsten ist; darum wird man Vindinge spät ansetzen und mit ihm selbstverständlich auch Sorö; Skamby und Asperup früh; Odense und Tirstrup dazwischen. Doch ist es unnötig, Vermutungen aufzustellen, es sind ja Daten bekannt: Odense ca. 1520, Tirstrup 1522, Sorö 1527. Daß Odense und Tirstrup Zwischenstufen sind zwischen Asperup-Skamby und Sorö-Vindinge wird niemand bezweifeln. Also gehen Skamby und Asperup Odense voraus, wie lange, wird ohne weiteres nicht zu sagen sein. Im einzelnen würde ich meinen: 1) Asperup, 2) Skamby (es ist schon ein wenig straffer und gereckter, der Kopf ist mehr geneigt usw.), beide vor dem Odenser Altar, d. h vor ca. 1517, 3) Odense ca. 1520, 4) Tirstrup 1522, 5) Sorö 1527, 6) Vindinge nach 1527.

Die beiden Darstellungen in Odense und in Tirstrup nehmen insofern eine besondere Stellung ein, als sie Teile in einem großen Altarganzen sind. In Odense ist die herbe Straffheit des Kruzifixus in bedeutenden Gegensatz zu der üppig festlichen und pathetischen Bewegung des Ganzen gestellt. Es ist innerlich wahrscheinlich, daß der Meister hier zuerst den strafferen Typus gefunden hat, weil die Ökonomie der Gesamtkomposition

ihn hier forderte. Tatsächlich ist der Unterschied zwischen Asperup und Odense größer als der zwischen Odense und Vindinge. Zugleich hat der Odenser Kruzifixus am ehesten etwas von einer theatralischen Wirkung, auch das mag begründet sein in der pompösen Großartigkeit und rauschenden Festlichkeit des Odenser Riesenaltars. Gerade diese Theatralik scheint für die Zwischenstellung von Odense zu sprechen: die neugefundene Form wird erst vom reifen Meister mit tiefem Ernst erfüllt. Der etwas grob geschnitzte Kruzifix des Tirstruper Altars hat seine Wirkung ausschließlich in dem Kontrast zu den breit sich überschlagenden Formen unter und neben sich; dagegen fehlt die Odenser Theatralik.

Der Soröer Kruzifix schildert krasser und drastischer als alle andern das grauenhafte Todesschicksal. Hier spürt man deutlich jenen Zug der Kunst des Claus Berg, den wir als phantastische Aktualität zu bezeichnen versuchten. Wenn die Strenge und Monumentalität darüber nicht verloren geht, so liegt das nicht zum wenigsten an der gewaltigen Größe des Werkes. Der Meister wußte genau um den Einfluß der Maße eines Werkes auf seine Wirkung, daß ein großes Werk stärkere Akzente und Drastik verlangt. Die Wirkung dieses grandios brutalen Kreuzes in dem breiten beharrenden Vierungsraum der edel ruhigen Klosterkirche ist nicht zu beschreiben.

Es wurde bereits angedeutet, daß Claus Berg seinen Kruzifixustypus übernommen hat. Am verwandtesten hat Veit Stoß den Gekreuzigten dagestellt, wobei er auf den Nördlinger Typus (vom Nördlinger Meister, früher fälschlich Simon Lainberger) zurückging, der seinerseits aber zum Oberrhein weist (Baaden-Baadener Kruzifix von Nic. Gerhard v. Leyen)[1]). Ein Vergleich später Kruzifixe des Veit Stoß mit dem Vindinger Kreuz, als dem reifsten Werk des Claus Berg, offenbart Bergs eigene Leistung in der Entwicklung (Tafel X). Bei Claus Berg ist der Körper mehr organische Einheit als bei Veit Stoß; denn wie sehr Stoß auch schon die neue Körperauffassung (der Renaissance) hat, legt er doch die Hauptakzente nach alter Art auf das Einzelne, die Zuspitzungen, die Verschränkungen, das Gliedrige. Das wird an dem Verhältnis von Leib und Gliedern deutlich: der Leib ist unartikulierte Mittelmasse, die Glieder (und Hals und Kopf) allein sind betont und Träger des Ausdrucks. Berg organisiert dagegen den Leib in derselben Weise wie das Gerüst der Glieder, straff und prägnant, und macht dadurch das Ganze erst völlig zum Organismus. Immerhin ist Veit Stoß innerhalb seiner Generation am fortschrittlichsten, wie er ja auch in seinem Temperament Claus Berg verwandt ist vor allem durch die Gewaltsamkeit und Brutalität, mit der er große Motive rein und stark wirken läßt, ohne durch Reichtum oder Feinheit psychischer Nuancen zu verwischen und zu schwächen. Ferner geht Claus Berg über den süddeutschen Meister in der Aktivierung der Motive, der Steigerung der Bewegung hinaus: das Hängen in den ausgerenkten Schultern ist betonter (die Arme steigen mehr), das anatomische Détail ist schärfer herausgearbeitet, das plastische Leben von Brust und Leib ist durch die schmerzlich gekrampften Muskeln über dem Knochengerüst intensiviert. Die tiefe, strenge Neigung des Kopfes auf die Schulter fehlt bei Stoß ganz, vielmehr läßt er das Haupt nach vorn gesunken sein: sicherlich ein großartiger Gedanke, das Haupt voll Blut und Wunden so in den Blick der Gläubigen vorzuschieben, daß es alles beherrscht. Bergs Motiv, das „bildmäßiger" ist, weil es Kopf und Körper in der Wirkung zusammen läßt, ist dagegen von einer erstaunlichen artistischen Beherrschung. Schließlich unterscheidet sich Bergs Spätwerk von denen des Veit Stoß durch die herbe Eckigkeit und Kargheit aller Formen und die Knappheit und Schärfe des Schnitzes. Ohne die größere Wucht der Stoß'schen Werke zu verkennen, darf man den Vindinger Kruzifixus als einheitlicheres und stilsichreres Werk bezeichnen; man kann auch so sagen: Claus Berg hat

[1]) Loßnitzer, V. Stoß. Lpz. 1912. — O. Schmitt, Oberrhein. Plastik, Freiburg 1924. — Pinder a.a. O.

die karge Straffheit, die Stoß nur in Armen und Beinen zum Ausdruck brachte, zum Formprinzip des Ganzen gemacht.

Die Stilsicherheit Bergs, seine Selbstbeherrschung bei der Anwendung der plastischen Formen offenbart sich eindringlich in den Vierpässen der Kreuzenden, die Reliefs der Evangelistensymbole enthalten, wie sie in Asperup, Skamby, Sorö und Vindinge erhalten sind. Das Motiv selber ist allgemein üblich, gerade auch in der lübischen Kunst; die Erfindung der stilisierten Tiere ist nicht auffallend originell, wenn sie nicht überhaupt mehr übernommen als erfunden sind. Großartig darf man aber die Weisheit der künstlerischen Rechnung nennen, daß diese ganz flach und mit souveräner Flüchtigkeit eines gröberen Schnitzes gearbeiteten Reliefs Abstand wahren von der plastischen Form des Gekreuzigten. Auch dies ist ein Zug der Kunst Claus Bergs, der für den ganzen Barock bezeichnend ist; keine Kunst hat so wie der Barock Haupt- und Nebensachen durch Peinlichkeit und Flüchtigkeit (nicht etwa geringere Qualität) der Arbeit unterschieden. Übrigens ist in Asperup dieses Stilmittel noch nicht so prägnant angewendet wie in Vindinge, wieder ein Beweis des reiferen Stiles von Vindinge. Der Vergleich der einzelnen entsprechenden Reliefs in Asperup und Vindinge zeigt im Frühwerk die reichere, naturnähere, zartere und nuanciertere Bildung im Gegensatz zu der genialen Herbheit des Spätwerks. Auch hier sieht man, wie die Schnittigkeit der plastischen Formen in des Meisters Entwicklung zunimmt.

Von diesen beiden Kruzifixen sind nun auch die zugehörigen Klagefiguren erhalten, die Asperuper, ziemlich beschädigt, in der Asperuper Kirche (Taf. IX), die Vindinger, leider weiß lackiert, im Kopenhagener Nationalmuseum (Taf. IX). Für die Erkenntnis der künstlerischen Entwicklung Claus Bergs ist es sehr günstig, daß an ihnen beobachtet werden kann, wieweit die Entwicklung des Gewandstiles mit dem der Anatomie Schritt hält. Auch bei den Klagefiguren ist Berg nicht Erfinder eines neuen Typus; wie altgewohnt hat Maria schmerzversunken und tränend die Hände gefaltet, ringt Johannes jammernd die Hände, aufblickend zum unfaßbaren Schicksal des gerechten Meisters. Wieder ist Claus Bergs Psychologie einfach und stark: Maria, als Frau, ist wesend, in sich beschlossen; Johannes, als Mann, leidend und handelnd, über sich hinausweisend, pathetisch. Diese polare Charakterisierung ist in Asperup schwächer als in Vindinge, obwohl sie deutlich gemeint ist; die beiden Figuren sind aber zu gleichmäßig behandelt, das heißt die Charakterisierung geschieht wesentlich nur durch das Handlungsmotiv, nicht auch durch die künstlerischen Mittel selber wie in Vindinge, wo bei der in sich versunkenen Maria die Kontur geschlossen ist und die Hauptfalten (Mantelsaum) still in sich zurücklaufen, während des Johannes schmerzliches Pathos sich durch große diagonale Faltenbarrieren Bahn brechen muß und durch solchen Widerstand die nachdrückliche und überzeugende Kraft erhält. In Asperup ist die Kontur beider Figuren gleichermaßen geschlossen; obwohl die Asperuper Falten schon die aus dem Odenser Altar bekannten Motive zeigen, lebt noch die alte — um 1500 wieder aufgenommene — Faltensystematik in der kontrapostischen Scheidung der Stand- und Beugefalten. Die großzügige Auskerbung der Faltentäler, die Eckigkeit des Schnitzes und die stereometrische Art, das Gewand zu zerknittern, offenbaren Claus Bergs unverkennbare Messerführung; aber es ist noch eine gewisse Zahmheit und Lahmheit in den Figuren, noch etwas von einer zarten, gefühlvoll melodischen Linienführung und der Harmonie des Stiles um 1500. Den späteren Vindinger Figuren fehlen alle diese retrospektiven Momente völlig, so daß auf sie der Stilbegriff „Hochrenaissance" auch nicht mit der geringsten Berechtigung mehr angewendet werden kann. Ich wüßte kein gleich fortschrittliches, gleich barockes Werk der deutschen Plastik aus dieser frühen Zeit zu nennen wie den Vindinger Johannes. An ihm kann der Stil des reifen Berg besser als irgendwo sonst erkannt werden: die eckige Durchkerbung des Ganzen, die Sicherheit in der Anwendung nur großer wuch-

tiger Motive, die zum Pathos gesteigerte innere und äußere Bewegung, die derbe und leidenschaftliche Wucht. Der Kontrapost ist ganz vermieden, so auch alle statische Harmonie. Der Schmerzdrang des Jüngers wird vielmehr (echt barock) durch einen Kontrast der Bewegungen wirksam: der bei schmerzhaft hoch- und vorgezogener rechter Schulter zurückgeworfene Oberkörper muß sich durch die schweren Schranken der widerstrebenden Stoffmassen qualvoll hindurcharbeiten. Dieser Gegensatz wird polar gefaßt in dem Widerspiel der nach vorn und herab gestreckten gerungenen Hände gegen das hintüber- und hinaufgeworfene Haupt. Indem in diesem Wurf des Hauptes die Körperbewegung sich siegreich gegen den Gewandschwall behauptet, ist das Haupt mehr als nur die betonte Krönung der ganzen Figur: es ist die Stelle, wo die Bewegung der Figur über sich selbst hinausdringt, als Pathos den Raum durchbricht und zugleich — durch den Blick — die durch diese Bewegung gefestigte Kreuzgruppenkomposition deutet. Das Grundmotiv der Steigerung durch Widerstand ist mit letzter Prägnanz im Kopf noch einmal wiederholt, indem sich der Blick durch die das Gesicht wie brandende Wogen überstürzenden Locken hindurchkämpfen muß. — Das Einzige, was an dieser Figur enttäuschen kann, ist das etwas Nüchtern-Morose der Physiognomie, die herbe Kargheit der Gesichtsformen, die dem Pathos zu widersprechen scheint, wenn sie auch zu der Eckigkeit und Schnittigkeit der plastischen Formen stimmt. Wir werden von dem Gesichtstypus noch in anderm Zusammenhang reden.

Darstellungen der Krönung Mariä. (Taf. XI—XII.)

Außer der Darstellung der Krönung Mariä im höchsten Rang des Odenser Altares (Taf. III) sind noch zwei gleiche Darstellungen von der Hand Claus Bergs erhalten: ein Relief unbekannter Herkunft in der Ny-Carlsberg-Glyptothek zu Kopenhagen (Taf. XI) und ein ähnliches in derselben Kirche zu Vindinge, die den schönen Kruzifix birgt (Taf. XII). Dazu kommt noch die Hauptdarstellung im Hochaltar der Wallfahrtskirche zu Wittstock in der Mark Brandenburg, die mir zwar ein wenig zu grob in der Arbeit zu sein scheint, um als eigenhändiges Werk zu gelten, doch abgesehen von der geringeren Qualität so ganz von Bergs künstlerischem Geist erfüllt ist, daß sie sehr wohl zur Klärung der künstlerischen Entwicklung beitragen kann (Taf. XII). Die Zuschreibung dieser Werke an Claus Berg (beim letztgenannten mit der ebengesagten Einschränkung) bedarf keiner Begründung für den, der überhaupt einen Sinn für künstlerische Handschrift hat.

Was an Claus Bergs Kruzifixus-Darstellungen beobachtet werden konnte, daß der Meister nicht von Werk zu Werk die Fassung des Gehaltes und darum auch die Komposition änderte, vielmehr jedes neue Werk nur zum Anlaß nahm, seine einmal erworbene innere Vorstellung reiner und durchgebildeter Gestalt werden zu lassen, entsprechend seiner Entwicklung als Mensch und Künstler, das gilt ebenso für seine Marienkrönungen: zwar ist Berg insofern originell, als seine Krönungsgruppen sich von allen bekannten Darstellungen desselben Themas aus dieser Zeit in der Konzeption des Gehaltes und der Komposition der Darstellung unterscheiden, doch bleibt er bei der einmal selber geschaffenen Form, ist gebunden an seine eigene Vision, an seine eigene Schöpfung und kopiert oder variiert im Verfolg seines Schaffens sein eigenes Werk.

Die Originalität der Berg'schen Krönungsgruppen ist besonders deutlich im Vergleich mit den Krönungsgruppen, die kurz vorher und bis in die gleiche Zeit wie in ganz Norddeutschland so auch in Lübeck und im lübisch-baltischen Kunstkreise üblich waren (Taf. XI). Dort saßen Gottvater und Christus streng frontal nebeneinander auf einer Thronbank, die knieende, bisweilen auch sitzende Maria ebenso frontal zwischen sich. Die Gebärden des Krönens waren der strengen Steifheit und kultischen Gehaltenheit der

repräsentativen Gruppe entsprechend feierlich, symmetrisch, steif und mehr formvoll als gefühlerfüllt. Dabei waren die drei Figuren so eng aneinander gerückt und so wenig räumlich geordnet, daß die ganze Gruppe flächenhaft wirkte, gleichsam ein heiliges-bedeutender Aufbau, eine erstarrte feierliche Pantomime, aber keine lebendige Szene voll Handlung und Pathos.

In Süddeutschland hatte man sich jedoch schon von diesem Schema ein wenig entfernt. Krafft hatte im Rebeck'schen Epitaph wenigstens Maria von den Krönenden räumlich gesondert[1]). In Anlehnung an die zweifigurigen Krönungsgruppen (Christus krönt Maria)[2]) und an frühe graphische Vorbilder hatte man auch begonnen, die Frontalität aufzugeben, indem man die Krönenden an der Handlung teilnehmen ließ — sie blicken auf Maria und ihre Körper geben sich der Aktion ganz hin — und so aus dem bedeutenden Kultobjekt das Abbild einer Handlung, eine Schilderung machte (Rothenburg o. T.): aber kaum eine kultische Darstellung widersetzte sich so der gewünschten Verlebendigung wie die der Himmelskrönung, eben weil sie dem Wesen nach kultisch-repräsentativ ist, weil der gemeinte Vorgang weniger Handlung als Feier ist und weil natürlich die göttlichen Gestalten selber am spätesten vermenschlicht und profanisiert wurden.

Claus Berg ging in Bezug auf Verräumlichung und Verlebendigung der Gruppe über die fortschrittlichsten süddeutschen Bildner hinaus. Wesentliche Anregung empfing er jedoch von der süddeutschen Graphik. Hier war Dürers Blatt aus dem Marienleben epochemachend für die Ausbildung eines neuen Typus in der Malerei (Taf. XII). Dürer selber hatte schon vor diesem Holzschnitt im Helleraltar die neue Gruppe gefunden[3]). Diese Dürer'sche Komposition, die wenigstens in der Malerei bald allgemeines Vorbild wurde, benutzte Claus Berg. Jedenfalls muß er sie gekannt haben, denn bei aller Selbständigkeit seiner persönlich geschaffenen Gruppe ist es doch nicht gut denkbar, daß der nordische Bildschnitzer unvermittelt solche kompositionelle Neuerung fand, unabhängig von Dürer, wo diese Neuerung so ganz aus dem Geiste der Malerei oder Graphik erwuchs und zudem ihre Vorstufen in Süddeutschland gefunden werden. Claus Berg kannte Dürer'sche Graphik; wäre das nicht überhaupt selbstverständlich, so könnte man es exakt nachweisen an der Komposition der Odenser Flügelreliefs[4]).

Im Kopenhagener Relief von Claus Berg sitzen Gottvater und Christus auf der noch um eine Stufe besonders erhöhten Thronbank so weit auseinander, daß sich zwischen ihnen eine Nische bildet, welche die unten vorn kniende Maria räumlich umfängt. So sind die Krönenden über die magdlich kniende Maria erhöht und bilden zugleich den Raum für die neue Himmelskönigin. Wundervoll ist es, wie dieser Nischenraum für die Maria durch das seitliche Sich-Vorschieben der Oberkörper der Krönenden und vor allem durch die zwiefachen Gesten des Krönens und des Segnens baldachinartig oben abschließt. Dadurch daß die Gebärden der Krönungshandlung selber feierliche Rahmung der Maria sind und dem Ganzen eine ruhig-geschlossene Form geben, behält die überreich mit Aktion gefüllte Darstellung ihre repräsentative Feierlichkeit. Auffallend für ein deutsches Werk ist die tektonische Sicherheit des Aufbaus. Vollplastisch und rund ist die kniende Maria gebildet, dabei aber durch die zeltartige Verspannung der großen scharfen Faltengrate des Gewandes, das sich über den Boden rings verbreitet, in eine strenge Pyramidenform gebunden und durch diese Faltenstränge am Boden fest verankert. Dieses

[1]) D. Stern, Adam Krafft. Straßburg 1916.
[2]) z. B. Altar a. Salmannsrieden, Gröber: Schwäb. Skulptur d. Spätgotik. München 1922. Abb. 16.
[3]) Vgl. auch die Studie zur Krönung des Marienlebens im Berl. Kupferstich Kab. von 1508/9.
[4]) s. Anm. 1 auf S. 30.

schon aus dem Odenser Altar bekannte Motiv zeigt sich hier deutlich als die Umbildung jenes Verplätscherns der Falten am Boden, wie es das 15. Jahrhundert geliebt hatte (K. Witz, Schongauer) [1]) zu der tektonischen Sicherheit und geometrisch klaren Form der Hochrenaissance; man findet dies Motiv sowohl in Süddeutschland (Malerei, Graphik: Dürer; Skulptur: Meister der Mindelheimer Sippe, Lederer u. a.) [2]) wie in Italien (Tizian z. B.) [3]). Überhaupt ist die Kopenhagener Komposition von großer Klarheit: keine Figur überschneidet die andere; der Umriß der Maria ist ruhig und geschlossen; die bewegteren Krönenden sind durch die runden Thronlehnen abschließend umfangen; die Anatomie des Oberkörpers Christi ist ohne minutiöse Einzelbehandlung mit Großzügigkeit klar organisiert, so auch der Körper der Maria, der sich voll durchs Gewand drückt; die Köpfe Christi und Mariä in ihrer festen Rundheit und die Art, wie sie sicher auf stämmigem Hals sitzen, gemahnen an Dürer'sche oder gar italienische Körpertektonik. Die Klarheit der räumlichen Ordnung, die durch Dreiecksschematik geregelte Komposition, die Bodenfestigkeit der Gruppe, die reliefmäßige Reinheit der Konturen, die organische Sicherheit der Darstellung der Körper und ihrer Bewegungen würden es erlauben in dieser Schöpfung Claus Bergs ein beispielhaft reines Werk der Hochrenaissance zu sehen, wenn man nicht schon in einigen Zügen eine Steigerung leidenschaftlicher Bewegung über die statische Sicherheit hinaus spürte: Christus und Gottvater geben sich so inbrünstig dem Krönen hin, daß sie die Balance zu verlieren scheinen, wenn man sie isoliert betrachten würde; denn sie finden ihren Halt nur in der Krönung, das heißt im Zusammenschluß der Komposition. Ist das nicht jene Art, die wir beim Vindinger Johannes kennen lernten, wo sich Aktion und Passion der Figur jenseits ihrer selbst erst erfüllte, wo das Pathos der Figur den Raum um die Figur durchbrach, wo die Figur nur der Anstoß der Bewegung war? Das aber ist barock, daß der Mensch nicht in sich wie in einem Gefäß die Fülle des Lebens beschließt, sondern nur Anfang oder Ende, Sender oder Empfänger ist einer unendlichen Kraft. Maria — und es ist bezeichnend, daß es bei Claus Berg wieder die Frau ist — ist klassisch in sich beschlossen, sie ist nichts über ihre Gestalt hinaus; Christus aber ist mehr als seine Gestalt, sein Übergreifen zur Seite erfüllt sich erst in der Gegenneigung des Vaters, sein brünstiger Aufblick in eine unausdenkliche heilige Höhe dringt unbegreiflich und unverständlich über die Szene hinaus. (Denn wie kann dieser Blick gedeutet werden, da der Gott doch nicht von „oben" Billigung und Ermächtigung seines Tuns zu empfangen braucht? Der Aufblick Christi ist eben darum sachlich undeutbar, weil er nur aus dem formalen Kontrast zu Gottvater verstanden wird, das heißt aus der Oekonomie der gesamten Bewegung, aus der Komposition). Gottvater wendet sein schweres bartumwölktes Haupt fast leidvoll zur Seite: vor lauter Güte, Gnade und Segenhingabe scheint er den Blick nicht mehr auf die einzelne Gesegnete heften zu können, sondern hinzuschmelzen und zu vergehen in inniger Imagination allumfassender Gnadebedürftigkeit; er segnet Maria, aber nicht sie allein, Alles mit ihr. So ist auch der Arm, der die Segengeste vollführt nicht einzeln bestimmt, sondern verdeckt durch den Mantel wie von Wolken, und wie von Wolken verhüllt ist die ganze Gestalt untergegangen in schweren Gewandmassen. Die Gestalt Gottvaters wird so auf eine sehr merkwürdige Weise desindividualisiert: nicht durch typische Bildung, als welche stets zugleich höchste Personalität bedeutet (wie im hohen Mittelalter), sondern durch Steigerung des Individuellen ins fast grotesk Phantastische. Um deutlicher zu sein: alle Einzelbildung, z. B. der Bart Gottvaters, ist einmalig charakterisierend und von unverkennbar individuellem

[1]) Motiv in der Plastik: s. Pinder, 15. Jahrh.
[2]) Abb. Gröber a. a. O. — Feulner, De. Plast. 16. Jahrh. Leipzig 1926.
[3]) z. B. Jac. Pesaro vor d. hl. Petrus, Antwerpen, vgl. auch Giulio Romano.

Gepräge; aber diese charakteristische Form ist so urweltlich großartig, so ungewohnt und phantastisch, daß man kaum mehr an menschliche Gestalt denkt, sondern an Wogen oder Wald oder Wolken, an irgend etwas Grandioseres und Unbestimmteres, (ja das Haupt Gottvaters im Tirstruper Schrein kann einem einen Augenblick lang als das eines phantastischen vorweltlichen Tieres erscheinen). Diese Art der Desindividualisierung durch Steigerung des Individuellen ins Kosmisch-Phantastische ist wesentlich entgegengesetzt aller mittelalterlichen Möglichkeit, einmal weil die Personalität verloren geht, als welche notwendiges Attribut wie alles Edelen, so vor allem des Göttlichen nach mittelalterlicher Auffassung ist, besonders aber weil einer Zeit, der Individualität gleich Sündhaftigkeit und Niedrigkeit ist, die Steigerung des Individuellen ins Phantastische in der Darstellung des Göttlichen Blasphemie ist. Solche Darstellung Gottes scheint doch wohl eine pantheistisch gefärbte Gottesvorstellung vorauszusetzen. Jedenfalls gibt es sie erst seit der Hochrenaissance. Es ist recht eigentlich die Generation des Claus Berg, die das eigentümliche Darstellungsproblem der Kosmisierung Gottes sich stellte. Der erste war Michelangelo[1]).

Die neue und selbständige Leistung der Komposition des Claus Berg im Gegensatz zu dem Dürer'schen Vorbild wird vor allem sichtbar in jenem barocken Motiv, daß Christus und Gottvater, hingegeben und versunken, sich ineinander erfüllen, daß sie in ihrer leidenschaftlichen Bewegung die Gruppe aus dem klassischen Nebeneinander zu vollkommener Einheit schließen, indem sie den Bogen der Krönung und Segnung bilden, der die demütige Magd umschließt. Wenn es der Adel des Künstlers ist, daß er durch Schöpfung einer noch nicht gewesenen Gestalt (besser: einer wiedergefundenen Gestalt) den Sinn der Welt darstellt, dann ist die Marienkrönung der Ny-Carlsberg-Glyptothek ein Beweis des großen Künstlertumes des Claus Berg.

Vergleicht man das Kopenhagener Relief mit dem Vindinger, so ist deutlich, daß hier die in Kopenhagen noch maßvolle und tektonisch gefestigte Bewegung gewaltsamer ist und so viel brausender und rauschender, daß die Klarheit der Szene verloren geht. Die drei Figuren sind enger zusammengerückt, so daß die reliefmäßige Wirkung der Figurenkonturen im Tosen der gebauschten und geknitterten Gewänder untergeht. Zugleich ist die Körperlichkeit und Räumlichkeit verstärkt: Maria neigt sich nicht in die Reliefebene; sie ist weiter vorgerückt und überschneidet die Krönenden; Christi Arme und Beine sind raumschaffend gekreuzt. Alle Bewegungen sind stürmischer und gebrochener, erregter und versehrter. Zwar ist Maria auch hier als in sich beschlossene Gestalt den über sich hinausweisenden Handelnden entgegengesetzt; doch auch sie ist erregter. Schon im Typus unterscheidet sie sich von der Kopenhagener: sie ist älter, knochiger, nicht mehr demütige Magd, sondern heroische Gottesmutter. Auch ihr schwerer Körper ist durch gebreitetes Gewand an den Boden gebunden; aber es wallt und strömt geschwellt nieder und in die Breite, ist nicht wie in Kopenhagen ein in Falten sichtbares tektonisches Motiv. Lebendiger sind die Falten, ohne Spur einer Schematik. Die betenden Hände stehen frei und gleichsam von Erregung bebend vor der Brust und wie von einem Sturm erfaßt schlagen die bauschigen Ärmel gegen die Schenkel, sodaß durch Kontrastwirkung (wie beim Vindinger Johannes) die Haltung der Arme Energie bekommt. Solche Kontrastwirkung ist es auch, was die Kopfhaltung der Maria so heroisch und fast tragisch ernst sein läßt: voll Würde und mit ernster Gehaltenheit bewahrt sich das runde, knochige Haupt gegen den Bewegungssturm, der die Haare in großen Strähnen zur Seite und herab zaust.

Wir verzichten darauf, die Krönenden eingehend zu vergleichen. Man würde nur eine Bestätigung der gemachten Beobachtungen finden. Das ganze Relief ist gedrängter

[1]) Der Zusammenhang mit der gleichzeitigen Philosophie ist offenkundig.

ohne den tektonischen Rationalismus des Kopenhagener Stückes; die Bewegungen sind stoßhafter und geknickter; Christi Aufblick pathetischer; Gottes Segen kosmischer (hier ist die Gestalt Gottes wogend und verhängt wie eine Wolke, sein Haupt brausend wie ein Wald im Sturm). Bei alledem sind die Einzelmotive von Gewand und Körperbewegung denen in Kopenhagen sehr ähnlich, nur ungeheuer gesteigert. Wie der Vindinger Johannes, so kämpfen sich auch hier die Figuren durch die schwellende Brandung und die wogenden Barrieren der Gewandmassen hindurch.

Aus diesem allen wird deutlich, daß die Vindinger Krönungsgruppe ein späteres und reiferes Werk ist als die Kopenhagener und daß ein ähnliches Verhältnis zwischen beiden besteht wie zwischen den Kreuzgruppenfiguren von Vindinge und Asperup. Zweifellos offenbart die Vindinger Gruppe die spezifische Art Bergs einheitlicher und ausgebildeter als die Kopenhagener und ist vor allem auch schlagender im pathetischen Ausdruck, dabei aber ärmer an Zwischenstufen seelischen Gehaltes. Wie die Asperuper Kreuzgruppe ist auch die Krönung der Carlsberg-Glyptothek zarter, inniger und nuancenreicher als das Spätwerk (man achte nur auf die Abstufung des Ausdrucks: die demütige Magd, der pathetische Christus, der gnadeverströmende Gottvater), während in Vindinge alle Figuren gleich leidenschaftlich, gewaltig, pathetisch, ja tragisch ernst sind und kaum mehr die Hauptteilung Mann — Frau, Ekstase — Beschlossenheit wirksam wird.

Ebenso deutlich ist, daß die Krönungsgruppe des Odenser Altares zwischen diesen beiden Werken steht. Die Figuren sind noch weit auseinandergerückt und ohne Überschneidung wie in Kopenhagen, aber schon weniger reliefgebunden, sie sind wie in Vindinge leidenschaftlich erregt; Maria hat noch die zärtliche Demut des Frühwerkes, aber ist schon frontal, ihre Haltung ist bewegter; die Falten sind nicht mehr so systematisch wie das Dreiecksgestänge in Kopenhagen, aber noch nicht so durcheinanderwogend wie in Vindinge. An jeder einzelnen Figur, jeder Bewegung, jedem Gewandmotiv in Odense kann man den Übergang vom Kopenhagener Werk zum Vindinger sehen. An Güte der Arbeit steht keine Gruppe hinter der anderen zurück; an Pracht übertrifft die aus dem Altar die beiden andern, bleibt aber in ihrer Theatralik, in der prachtvoll gesteigerten, aber noch nicht ganz einheitlich brausenden Bewegung hinter der tiefen Erfühltheit der beiden andern zurück. Ist dies letzte nicht der innerlich überzeugendste Beweis für die Zwischenstellung der Odenser Gruppe?

Die gröbere und schwächere Darstellung im Wittstocker Altar hat äußerlich manche Gemeinsamkeit mit der Odenser, so vor allem in dem Motiv der Puttenwolken. In Odense ist es durch das Thema erklärt, in Wittstock nicht. Das spricht dafür, daß der Wittstocker Altar nicht eigenhändige Arbeit ist, sondern das Werk eines, der Bergs Hauptwerk kannte und kopierte. Im übrigen ist die Gruppe jedoch der späteren Vindinger verwandter durch die gedrängtere Komposition, die wildere Bewegung, das Schwellen und Tosen des Gewandes, ja sie geht in der Verschränkung und Ballung der Formen noch über Vindinge hinaus, so daß die Meinung nah liegt — zumal bei der geringeren Qualität von Wittstock —, daß dieser Altar nach der Vindiger Gruppe entstanden ist als das Werk eines Meisters, der in den Jahren der Arbeit am Odenser Altar und an der Vindinger Krönung in Bergs Werkstatt war. Hierfür spricht noch anderes, von dem weiter unten gesprochen wird.

Was die absolute Chronologie der Krönungsgruppen angeht, so ist Odense festgelegt ca. 1520, das Vindinger Relief möchte ich ganz in die Nähe der Vindinger Kreuzgruppe setzen, jedoch eher etwas früher als später, das heißt jedenfalls nach 1527 (Soröer Kreuz), zwischen 1528 und 1532, wo Claus Berg Dänemark verließ. Es ist ja auch an sich nicht unwahrscheinlich, daß die Arbeiten für die Vindinger Kirche gleichzeitig bestellt

wurden. Die Kopenhagener Gruppe, die dem Odenser Altar voraufgehen muß, kann nur nach der Asperuper Kreuzigung entstanden sein; denn Bergs Kerbstil ist schon viel ausgebildeter als dort und nicht mehr weit entfernt von der Art des Odenser Altares, besonders der Predella, auch ist die Bewegung stärker und einheitlicher als in Asperup, vor allem aber keine Spur mehr einer schüchternen Gebundenheit an die Tradition oder an Erlerntes wie in Asperup.

Einzelfiguren. (Taf. XIII–XVI).

Die trotz arger Beschädigung noch prächtigen Figuren zweier weiblicher Heiligen aus einem verlorenen Altar, die jetzt das Kopenhagener Nationalmuseum bewahrt, sowie die gefälligeren, aber in der Erfindung ärmeren Figuren der Maria Magdalena und des heiligen Leodegar vom Altar aus Voldby (jetzt Schloß Frijsenborg) fügen dem Bilde des Künstlertums des Claus Berg keinen wesentlich neuen Zug hinzu, erfüllen es nur bereichernd (Tafel. XIII). Bis in Einzelmotive hinein sind sie eng verwandt mit den Heiligenfiguren des Odenser Altares und müssen in engster zeitlicher Nähe zu ihm entstanden sein. Sind sie wirklich eigenhändige Werke, was ich wenigstens von den Kopenhagener Figuren bestimmt glaube, so sind sie nur ein neuer Beleg für die schon wiederholt beobachtete Tatsache, daß Bergs Erfindung an sich höchst originell ist, daß er jedoch das einmal Gefundene als einen eigenen Typus bewahrt und im Folgenden nur abwandelt — was natürlich die Scheidung authentischer Werke von Werkstattarbeiten im weiteren Sinne erschwert.

Dagegen hebt sich der Stil der Heiligen auf den Flügeln des Tirstruper Altars von 1522, Johannes der Täufer und Maria Magdalena, schon von dem des großen Altares ab. Deutlich macht das ein Vergleich des Johannes mit dem aus dem Odenser Altar (unter dem rechten Arm Christi). Wieder hat der Meister ein einmal erfundenes — fast ein wenig zu originelles — Motiv beibehalten: den steil hochgezwängten rechten Oberarm mit der herabweisenden Hand, ein Motiv, das in Odense durch die starke Gegenwendung des Kopfes und die Knickung in Hüfte und Knien der ganzen Figur die gespreizte Verve eines Grotesktänzers verleiht. Der Tirstruper Johannes hat jedoch nicht mehr solche tänzerische Pose, denn das Gliedergerüst ist nicht mehr gymnastisch bewegt sichtbar, sondern überwölkt von ungebändigtem Schwall des Gewandes, das garnicht mehr der Körperbewegung folgt, sondern sie verdeckt. So ist die Figur durch die Stoffmassen wuchtiger und massiger geworden; nicht jedoch weniger bewegt: denn die Querbarrieren schwerer Faltenzüge und die breiten Stoffschwaden steigern die Bewegung durch Kontrast zu energischer Wucht. Das Spielerisch-Theatralische, zu dem die leichte Erregbarkeit der Odenser Heiligen neigt, ist pompösem Ernst gewichen. Der Weg von Odense zu Tirstrup ist ein Abschnitt des Weges von der Ny-Carlsberger zu der Vindinger Marienkrönung, und es ist deutlich, wie sehr der Tirstruper Johannes schon auf den Jünger unter dem Vindinger Kreuz hinweist. Die Behandlung des Gewandes selber, seine Massigkeit und das schwere Tosen der breiten ineinander gestauchten Dreiecksflächen, die Umwölkung des Körpers, der Mangel an Schönlinigkeit und Fluß und die Querriegelung der Massen durch geknickte Überschläge kommt schon fast an die Vindinger Krönung heran. Es bleibt wenig Figur: das Ganze ist urtümlich, wuchtig und voller Pathos. Nur weniges ist sichtbar von menschlicher Bildung: Kopf, Arme, ein Fuß; und dies wenige ist entweder bizarr verrenkt wie der Arm oder wie das umtoste Haupt einer Eichkrone im Sturm ähnlicher als einem Kopf. Dennoch ist diese wüste und wildpathetische Gestalt nicht formlos und unorganisiert; denn sie ist in eine fast aufdringliche kompositorische Rhythmik gefesselt, die wie beim Vindinger Johannes bestimmt wird durch den Kontrast von Diagonalen: eine steile, von links oben nach rechts unten, durch den rechten Arm, das Lamm und die scharfe rechte

Seitenfalte markierte und eine flachere, quer gegenarbeitende, durch den linken Arm und den Bausch bezeichnete. Durch die Betonung der Kompositionslinien, vor allem aber dadurch, daß die lineare Vergitterung die Figur krampfhaft verrenkt und keine Rücksicht auf die menschliche Gestalt und ihre Bedeutung nimmt, streift Claus Berg das Artistische — das soll nicht geleugnet werden. Eben dies aber mag die Figur heutigem Formgefühl nahebringen: man genießt heute die Künstlichkeit, mit der das brodelnde Haupt neben diese schneidigen Diagonalen gesetzt ist, wie es in seiner vierschrötigen Eckigkeit, wiewohl in der Einzelbildung das Wüsteste des Ganzen, doch allein rahmenparallel ist; man genießt das pikante Sich-die-Wage-Halten von brausendem, schwerem Haupt und geschmeidig elegantem Arm, ist empfänglich für den Kontrast von zärtlich-zierlichem Lamm und durchkerbtem, zerspelltem Gewand. Ohne solchen Reiz der Tirstruper Heiligen — denn dasselbe gilt für die Maria Magdalena — herabzuziehen, muß doch gesagt werden, daß für Claus Berg das artistische Raffinement nicht das Letzte war. Der Vindinger Johannes zeigt das deutlich — ebenso auch die Vindinger Krönungsgruppe, vor allem die Maria —: der unterm Kreuz trauernde Johannes ist in ganz anderer Weise wieder Figur, menschliche Gestalt, auch in viel strengerer Weise Körper; die Pathos und Bewegung steigernden Kunstmittel, die in Tirstrup triumphieren, sind der eindringlichen Verkörperung des pathetischen Menschen dienstbar gemacht. Tirstrup erweist sich so deutlich als Durchgangsstadium; und selbst wenn nicht die mannigfachen anderen Gründe, die wir oben darzulegen suchten, für eine späte Ansetzung der Vindinger Werke sprächen, würde man sie jedenfalls nach Tirstrup, also nach 1522, anzusetzen haben.

Auf die Maria Magdalena vom rechten Flügel braucht nicht besonders eingegangen zu werden. Ein Vergleich mit den Heiligen des Odenser Altares, den Magdalenenfiguren aus Voldby und Kopenhagen einerseits, der Vindinger Maria unterm Kreuz und der aus der Krönungsgruppe andererseits kann die gemachten Beobachtungen nur vertiefen. Im übrigen spürt man wohl, daß die gewaltsam leidenschaftliche Art Bergs mehr und mehr nur noch der Darstellung männlicher Personen und pathetischer Charaktere gemäß wird. Bergs Armut an psychologischen Feinheiten und Zwischentönen, sein drastisches Geradezu in Allem ist in Tirstrup deutlich wie nur je, ebenso auch seine immer bewahrte Charakterisierungszweiheit: der Mann handelnd oder leidend, tobend oder versehrt — die Frau in sich beschlossen, wesend.

Daß Flügel- und Schreindarstellung vom selben Stil sind, sagt der erste Blick. Die Zwischenstellung des Kreuztypus zwischen den frühen Kruzifixen (Asperup, Skamby) und den späten (Sorö, Vindinge) wurde oben schon erörtert. Auf die Darstellung selber und ihre Komposition kommen wir in anderm Zusammenhang noch zu sprechen.

Was die Arbeit, den Schnitz, die Messerführung in Tirstrup angeht, so muß das Urteil vorsichtig sein wegen der neuerdings dick aufgetragenen weißen Lackierung. Bei der Restaurierung angefertigte Aufnahmen scheinen jedoch zu zeigen, daß hier alles summarischer, aber prägnanter geschnitzt ist als noch die Kopenhagener und Voldbyer Figuren. Die karge, eckige Knochigkeit des Fußes des Tirstruper Täufers verrät schon die disziplinierte Prägnanz, die den Vindinger Kruzifixus auszeichnet.

Dieser disciplinierte, summarisch eckige und knappe Schnitzstil bestimmt den Charakter der Figuren Claus Bergs, die bisher allein in Deutschland weitere (doch immer noch zu wenig) Beachtung gefunden haben: der Güstrower Apostel. Es handelt sich um 11 Apostelfiguren, die zusammen mit einer 12., einem rohen und stilistisch rückständigen Johannes, auf bescheidenen flachen Sockeln an den Pfeilern des schönen, ernsträumigen Güstrower Domes stehen (Taf. XIV—XVI). Dieser ungewöhnliche Standort wird gewiß nicht

ursprünglich sein; die abgeflachte Rückseite und reliefartige Haltung der Figuren und die Richtung von je 6 nach rechts, je 6 nach links scheinen darauf zu deuten, daß sie in einem Altar gestanden haben oder stehen sollten (so wie in Odense, in den Flügeln des Wittstocker Altares oder auch in Bregninge)[1]). Es muß allerdings ein beträchtliches Altarwerk gewesen sein, denn den Figuren fehlt nicht allzuviel an Lebensgröße. Im Original enttäuschen sie zuerst leicht ein wenig: eben weil sie für statuarische Figuren, als welche sie aufgestellt sind, zu klein, zu flach und zu bewegt sind.

In den überstarken, gewaltsamen Bewegungsmotiven dieser Apostelschar kehren, wie man nach Bergs erkannter Arbeitsweise nicht anders erwartet, manche aus dem Odenser Altar wieder. Dort, in Odense, war das stürmische Einherschreiten, Toben, Schwertgefuchtel, die ganze lärmende Erregtheit wohl an sich befremdend und sonderbar, immerhin doch erklärlich durch die Oekonomie der Bewegung im ganzen Altar: von Rang zu Rang sollte sich Leben und Bewegung steigern; und daß Claus Berg nicht schüchtern war, wenn es galt, Bewegungsstürme zu zeigen, daß sein kräftiges und schäumendes Temperament in solchem Falle das Wildeste wagte, wird niemand, der seine Art kennt, anders erwarten. Ist nicht Überschwang in Allem, was Bergs Hand irgend schuf? Darum ist Gefahr, daß man bei der Betrachtung der Werke Claus Bergs abstumpft und nicht mehr die das Groteske streifende Gewaltsamkeit und die brutale Traditionsfremdheit seiner Typik unmittelbar erlebt. Man möge einmal aller Werke Claus Bergs vergessen und nur die Güstrower Apostel vor Augen haben! Sind das Christi Sendboten? Sind es nicht vielmehr wilde, wüste Burschen, nordische Bauern, Schiffer, Narren, Krieger, wahre Landsknechte Gottes? Im Marschschritt kommt Jakobus der Jüngere daher, wie eine Waffe hält er krampfhaft seinen Walkerbaum. Und gar Matthäus! Was ist aus dem willigen, frommen Zöllner geworden? Scheint er nicht ein Hellebardier in der Schlacht, schreit er nicht zornig den Feind an? Jakobus maior salutiert militärisch. Selbst der gekreuzten Beines auf seine Säge gestützte Simon von Kana, ist er wirklich friedlich in sich gekehrt und voll Ruhe — oder ist er nicht vielmehr ein tiefsinniger, bittrer Narr, dem nur der Schädel des Yorrick in der Hand fehlt? Petri zottigem Haupt mit dem Glutblick glaubt man den jähen Mut und seinem Arm den Hieb nach Malchus' Ohr. So sind Bergs Apostel. Nicht der „Realismus" ist das unvergleichlich Einzigartige dieser Figuren, nicht die Porträtkraft der Charakterköpfe, nicht die Aktualität der Zeittracht — das gibt es um 1530 fast überall — auch das Protzen mit den kolossalen Attributen nicht — das tut ja sogar der zahme Riemenschneider: sondern allein die unbändige Wucht, die Gewaltsamkeit, das brutale Pathos. Zwar war die ganze Zeit gewaltsam und voll heißköpfiger, gewalttätiger Menschen (man denke nur an Jürgen Wullenweber, den Lübecker, und seinen Kampf gegen die Dänen, der in den Jahren der Arbeit Bergs an den Güstrower Aposteln brandete), und es gab, wenigstens in Süddeutschland, gewaltsame Künstler genug: aber Claus Berg läßt den jähzornigen Veit Stoß, den krampfhaft ungebärdigen jungen Cranach, den bäurisch-pathetischen Hans Leinberger, ja selbst den wilden Breisacher Phantasten hinter sich zurück. Solche Knorrigkeit findet man höchstens in der schweizerischen Graphik, in deren derben Linien die rauhen Kehllaute der Sprache Form geworden zu sein scheinen wie in der eckigen Zerkerbtheit der Güstrower Apostel die Kraft des Platt.

Unzweifelhaft sind die Güstrower Apostel die spätesten Werke Claus Bergs, die wir kennen: hier ist die leidenschaftlichste Bewegung, hier ist der präziseste Schnitz, hier sind die einzelnen plastischen Motive groß und einfach und erschreckend brutal ausgekerbt, die Kontraststeigerung der Bewegungsmotive fast grob ausgenutzt. Zum deutlichen

[1]) Zuerst von K. Schäfer vermutet, s. Lit.-Verz.

Beispiel diene die Figur des Andreas. Das Kompositionssytem der sich schneidenden Diagonalen, das vom Tirstruper Johannes her bekannt ist, ist eindeutig und geradezu durch das Attribut, das Andreaskreuz, gegeben; parallel zu dem steileren Kreuzarm ist die Achse des ganzen Körpers, das rechte Bein, der linke Unterschenkel und der rechte Unterarm; wie dieser Kreuzbalken gerade so vor der Figur steht, daß er das stämmige Schreiten wie eine Schranke hindert, erhält diese Schreitbewegung (durch den Kontrast) Nachdruck und qualvolle Energie; diese Hemmung und wieder Steigerung (durch Kontrast) wird verstärkt durch den andern, quer über die Figur schneidenden Schrägarm des Kreuzes, zu dem der schreitende Oberschenkel und der linke Unterarm parallel sind und dessen Richtungskraft durch den ausgreifenden rechten Arm betont wird. Mit grober, doch qualvoller Wucht drängt die Gestalt in diese widerstemmigen Barrieren, das gewaltige Haupt mit kugelig buckeligem Schädel, zerkerbten Zügen, strudelndem Gottvaterbart zwängt sich in den oberen Schmalwinkel des Kreuzes – (der linke Arm greift krampfig um den Balken in den Bart, als müsse er die Gewitterlast des Bartes bändigen): so im Winkel gerahmt ist das ausdrucksstarke Haupt vor allem betont, mit ähnlichen, nur brutaleren und schlagenderen, aber knapperen und prägnanteren Mitteln, wie das Dornenhaupt des Vindinger Christus. Wie bei jener Figur durch den Schwall des Schamtuches wird hier die Überbetonung des Kopfes formal kompensiert durch eine große, tief geschnitzte Wirbelfalte, welche die Hüfte ganz verdeckt. Das ist alles, was Claus Berg einem zeigt; vom Körper ist in der Tiefe nur eben soviel zu ahnen, daß die betonten Teile beieinander bleiben, die Gesamtbewegung erkennbar ist und die Figur nicht zerfällt. Die wenigen großen Motive sind mit einer Sicherheit und Bestimmtheit hingesetzt, die nicht einfacher sein kann. Die Großzügigkeit der Arbeit, wie alles ohne Verschleifung und Weichheit von der gleichen kubischen, stereometrischen, kristallinischen Eckigkeit und Festigkeit ist, wie selbst das Anatomische, die eisernen runden Waden, die knochigen Hände, der Kugelschädel, in die Schnitzform gebändigt ist, das ist von der letzten Einheitlichkeit der Formsprache, wie sie das Kennzeichen von Alterswerken selbständiger Meister ist. Hier ist die Grenze der Kunst Claus Bergs, die äußerste Einheit seines von Werk zu Werk reiner sichtbaren Formengefühls und seines brutalen Temperamentes; es ist allerdings die Grenze gegen das Abgeschmackte und zugleich gegen das Artistische, denn über diese Grenze hinaus würde die Gestalt zerfallen oder erstarren im Prinzip der Form selber.

Nicht alle Apostel sind von der gleichen Qualität wie der Andreas; wohl ganz nur Jakobus minor, Simon von Kana und Philippus. Aber auch sie sind keineswegs über die Vindinger Kreuzgruppe, das Soröer Kreuz usw. zu preisen. Nur sind sie Verwirklichung der äußersten und letzten Möglichkeit der Kunst des Meisters.

Gehörten die Apostel, wie doch wohl angenommen werden muß, in einen Altar, so muß er sehr groß gewesen sein, selbst wenn die Apostelfiguren nicht wie in Wittstock in den Flügeln, sondern im Schrein stehen sollten; (die Apostel können so nicht einmal Hauptdarstellung eines Altares gewesen sein). Solcher großer Auftrag würde es verständlich erscheinen lassen, warum der alte Meister Odense verließ und nach Güstrow (resp. Rostock[1])) ging. Auch hatten sich die Zustände am dänischen Hofe sehr verändert seit dem Tode von Bergs alter Herrin. Und ob nicht der Kampf Lübecks gegen die Dänen (1534 eroberte Jürgen Wullenweber Kopenhagen) den Fortgang des Meisters zumindest mitbewirkte? Man wird im Einzelnen nicht ausmachen können, was den alten Claus Berg bestimmte, Odense und Dänemark zu verlassen. Die Tatsache, daß er es tat, wird durch die Güstrower Apostel bezeugt. Allerdings könnte man immerhin noch erwägen, ob sie wirklich in Güstrow (oder in dem nahen Rostock) gearbeitet worden seien oder doch in

[1]) Es ist natürlich gut möglich, daß Bergs Werkstatt im nahen Rostock war.

Odense und von dort exportiert. Wenn das aber an sich schon eine recht künstliche Annahme wäre, daß diese Werke aus Dänemark importiert seien, wofür es kein Beispiel gäbe (vielmehr sind zahlreiche Schnitzwerke aus Lübeck und auch aus Rostock nach Dänemark exportiert), so wird die Tatsache, daß Berg mit seiner Werkstatt nach Güstrow (oder Rostock) ging, durch die beträchtliche Zahl von Altären in Mecklenburg bezeugt, die ohne Claus Bergs eigenhändige Arbeit zu sein, deutlich seinen Stil zeigen, also Schul- und Werkstattarbeiten in weiterem Sinne sind, und die alle in dieser Spätzeit (nach Vindinge) entstanden sein müssen [1]).

Weil also eine Wirksamkeit Claus Bergs auf mecklemburgischem Boden in der Zeit nach den Vindinger Arbeiten angenommen werden muß, nur nach dem Zeugnis der erhaltenen Werke, darum scheint es mir unbedenklich, die Nachricht, daß im Jahre 1532 einem „Claus Sniddeker" ein „Pasbort" ausgestellt wurde, auf Claus Berg zu beziehen [2]). Diese archivalische Nachricht ist aber wohlgemerkt nur Stütze unserer Annahme, nicht der Grund.

Man ist geneigt zu meinen, daß Claus Berg über der Arbeit an den Güstrower Aposteln starb: die Güstrower Apostel sind seine letzten Werke (wenigstens von den erhaltenen), der Altar, in den sie gehörten, scheint nicht vollendet worden zu sein, auch sind nur 11 Apostel von Berg, der recht mäßige Johannes ist von schlechter heimischer Hand hinzugefügt; all dies würde am leichtesten durch den Tod des Meisters erklärt werden. Daß es einigen Aposteln, die eigenhändig zu sein scheinen (z. B. Petrus) an Frische und Originalität ermangelt, mag, wer will, mit einem Erlahmen der Schaffenskraft des alten Meisters erklären. Solange nicht ein archivalischer Fund eines Besseren belehrt, darf angenommen werden, daß Claus Berg 1532 Odense und Dänemark verließ und nicht sehr lange danach (um 1535) über der Arbeit in Güstrow starb (d. h. im Alter von etwa 60—65 Jahren).

Wie sehr Claus Bergs Spätstil nur mehr der Darstellung leidenschaftlicher Männer angemessen erscheint, so war es für den an die aufgetragenen Themen gebundenen Meister natürlich nicht zu umgehen, sich auch in der späteren Zeit mit der Darstellung der Frau auseinander zu setzen. Zwar war der Tirstruper Täufer schon sichtlich gelungener als die Magdalena, der Vindinger Johannes als die trauernde Maria, aber die heroische Göttermutter der Vindinger Krönung ist doch eine ganz ursprüngliche und bedeutende Schöpfung des reifen Berg: in der grandios erregten Repräsentationsszene konnte der Meister es wagen, auf die gekrönte Maria teilweise jene Kunstmittel anzuwenden, die er früher ausschließlich der Darstellung männlicher Figuren vorbehalten hatte.

Anders ist es mit der schönen Figur einer stehenden Madonna mit dem Kinde, die das Flensburger Kunstgewerbe-Museum bewahrt (Taf. XVI). Daß sie eine Arbeit Bergs ist, ist offensichtlich; wer Einzelheiten vergleichen will, sehe nur das Christkind an, das wie ein Geschwister der Odenser Putten und Engel aussieht. Hier wo Claus Berg dem Thema und seiner ursprünglichen und eigenen Auffassung entsprechend das Weib als liebenswürdig schönes Existenzwesen zu bilden sucht, benutzt er die schon in Odense angewandten Ausdrucksmittel: statt der Knickung die zärtliche Biegung, statt der Zerkerbung die anmutig zügigen und elastisch eleganten Röhrenfalten und den durchgehenden Schwung schönliniger Parallelen, statt des eckigen Schnitzes die rundliche Schwellung. Nicht aber ist diese Madonna wie die Odenser Frauen breit und prunkend, belastet von Fleisch, Stoffülle und Zierrat, sondern ein schlankeres, sanfteres und bescheideneres Wesen. Zärtlich-bescheidene Anmut und relative Schlankheit zeichnet auch die Odenser Maria unter

[1]) vgl. weiter unten den Abschnitt „Werkstattarbeiten und Schulwerke".

[2]) Erslev u. Mollerup a. a. O.

den drallen Bauernschönheiten ihres Gefolges aus; während pausbäckiges Lächeln die grübchengezierten Gesichter der Odenser Frauen zutraulich macht, wird die edle Art der Maria — schon in Odense, mehr noch in Flensburg, — durch eine stillere Versonnenheit des geneigten Gesichts eindringlich zu machen versucht. Aber wie weit auch Berg in der Flensburger Madonna von seinen derben Formgewohnheiten läßt, zu wirklich zartem und adlig feinem Ausdruck bringt er es nicht: auch diese Maria ist ein Bauernmädchen, gewiß lieblich, aber ein wenig dumm, zwar nicht in urgesunder Harmlosigkeit sich spreizend (wie die Odenser Heiligen), aber auch nicht wahrhaft innig fein, vielmehr ein wenig verlegen und schämig sich zierend. Der eigentümliche Reiz dieser Schöpfung Bergs beruht auf der außerordentlich geschickten und schönen Ausbalancierung der Bewegungsrichtungen. Wie die geschwungene Schräge des Körpers sich elastisch durchsetzt gegen die widerstrebenden unter einander parallelen Diagonalen (Kopfneigung, Kindhaltung, Haare, Aermelbausch, Querfalten), das ist ganz die Kompositionsart des Vindinger Johannes. Sucht man zu den ausschwingenden Aermelfalten, dem Schwung der Haarsträhnen, überhaupt zu dem schleifig Geschwungenen aller Formen verwandte Bildungen, so findet man zweifellos am ehesten gleiches Formgefühl in der Vindinger Marienkrönung. Die Klarheit der Diagonalkomposition, das Künstliche der Richtungskontrastierung, schließlich alle Einzelformen (besonders der Wirbelbausch links unten in seiner großzügigen sphärischen Kubik) lassen diese wegen ihres besonderen, thematisch bedingten, Charakters nicht leicht in des Meisters Werk einzuordnende Figur in die Nähe der Vindinger Werke, aber wohl etwas früher ansetzen (in der Reihenfolge: Flensb. Maria — Vind. Krönung — Vind. Kreuzgruppe). Für die Erkenntnis des Künstlertumes des Claus Berg ist die Flensburger Madonna wichtig, weil sie die äußerste Grenze angibt in der Richtung auf das Zarte, Feine, Idyllische, Anmutige, bis zu der Bergs temperamentvolle, gesund-derbe Art gelangen konnte.

Der nah liegende Vergleich mit den Güstrower Aposteln braucht nicht durchgeführt zu werden: es ist wohl längst schon deutlich genug, welche Rolle die Zweiteilung der Welt in Männlich und Weiblich in Claus Bergs Werk spielt. Ein merkwürdiger Dualismus! Man kann ihn doch nicht mittelalterlich-altertümlich nennen? Ist er nur persönlicher Ausdruck der gesunden, undifferenzierten, etwas groben Menschlichkeit des Meisters?

Szenische Darstellungen. (Taf. XVII).

Ausgehend von den Niederlanden, unterstützt durch die Tafelmalerei und die länderdurcheilende Graphik, war die bühnenmäßig-schildernde Darstellung heiliger Szenen in den Schnitzaltären schon vor 1500 allgemein und gerade auch im lübisch-baltischen Gebiet beliebt geworden. Die inneren Gründe dieses Vorganges sind so oft beredet, daß hier nicht davon gesprochen zu werden braucht. Natürlich kannte Berg vlämische Altäre, selbstverständlich einheimische Schnitzwerke, die handlungsreiche Szenen darstellten. Wie verhielt er sich dieser Strömung gegenüber? Die figurenreiche Repräsentationsdarstellung im Odenser Corpus kann ebensowenig wie die Kreuz- und Krönungsgruppen als eigentliche szenische Darstellung angesehen werden, wenn diese Werke in ihrer handlungsreichen Bewegung und aktionserfüllten Räumlichkeit auch nicht denkbar sind ohne die ganze Entwicklung von der einzelnen statuarischen Kultfigur zur plastischen Schilderung interessanter, großartiger oder intimer Begebenheiten. Nur die Flügel des Odenser Altares sind mit echten szenischen Darstellungen gefüllt: in 16 Feldern wird hier die Heilsgeschichte vom Abendmahl bis Pfingsten geschildert. In diesen Reliefs zeigt sich deutlich jener Erzählungsstil, der in den Niederlanden üblich war wie natürlich auch allenthalben in Malerei und Graphik: klarer individuell bezeichneter Raum, erfüllt von Figuren, die als Handelnde oder Zuschauer der Handlung deutlich charakterisiert sind, bildmäßige Komposition usw.

In den Odenser Flügelreliefs sind, im einzelnen mehr oder weniger deutlich, Dürer'sche Kompositionen kopiert oder wenigstens benutzt[1]). Das will nicht viel heißen: man weiß, wie beliebt und gebräuchlich solche Benutzung graphischer Vorlagen durch die Plastik (seit 1450 besonders) war, und wie um 1520 und von da ab bis ins 17. Jahrhundert hinein es immer wieder gerade die genialen und unübertrefflichen Kompositenen Dürers sind, die wiederholt werden. Bei einem Künstler, der wie Claus Berg sich fast immer durch eine oft krampfhafte Originalität auszeichnet, wird man darin jedoch zumindest eine Interesselosigkeit an der szenischen Komposition sehen dürfen. Der Stil der Odenser Reliefs, die leidenschaftliche Erregtheit in diesen Szenen ist offensichtlich ganz Bergs Art; nur die szenische Komposition ist nicht eigen. Daraus ergibt sich die Frage: was wird erreicht durch die Verbindung des Berg'schen Figuralstiles mit der von räumlich-szenischer Handlung erfüllten Bühnenkomposition? Zunächst läßt die krampfhafte Leidenschaftlichkeit des Berg'schen Stiles nicht die epische Breite und idyllische Intimität zu, die oft den Hauptreiz solcher Szenen bildet (Sippendarstellungen usw.), ebenso verhindert sie die prachtvolle, halb pompöse, halb burleske Theatralik, wie sie die vlämischen Altäre lieben. Selbst die dramatische Kraft der gesteigerten, zugespitzten Handlung wird über dem Bemühen um die Eindringlichkeit und Nachdrücklichkeit der figuralen Motive vergessen. Das heißt also: Claus Bergs Stil ist zu sehr Figuralstil, als daß er den Aufgaben szenischer Darstellung wirklich gerecht werden könnte. Das scheint der Meister selber gefühlt zu haben; darum benutzt er für den Entwurf in einem Maße, wie sonst nie, fremde Kompositionsgedanken, darum überläßt er die Ausführung ganz seinen Gesellen. Kein einziges Relief zeigt des Meisters Hand, während doch Corpus und Predella bis ins Einzelne hinein die Urheberschaft des Meisters selber offenbaren, wiewohl natürlich auch hier die Mitarbeit vieler Hände angenommen werden muß, bezeugt ist und ersehen werden kann.

Solches auffällige Verhalten Claus Bergs der üblichen szenischen Darstellung gegenüber wirft ein helles Licht auf seine kunstgeschichtliche Stellung, indem es Folgendes deutlich als Charakter seiner Kunst hervorhebt: Die Figur ist alles, das heißt nicht der Körper allein, auch das Gewand. Die Figur, der dargestellte Mensch oder Gott ist nie für sich selber da, im eigenen Raum, als ein vom Beschauer Belauschter; sie hat immer aufrufende Bedeutung, sie stellt sich dar. Nie sind die Figuren wie die Personen eines realistischen Dramas nur Charaktere unter einander, für und gegen einander, sondern immer auch für uns. In demselben Sinne ist die Bewegung der Figur immer mehr als nur Handlungsbewegung; immer ist drohendes Übermaß. Die Welt, wie sie beobachtet wird, ist für Claus Berg als Künstler nie Ziel. Alles, was er darstellt, ist individuell, charakteristisch, einmalig, aber immer über das Gewohnte hinaus. Claus Bergs Werke sind immer gesteigert zu einer pathetischen Deklamation. Darum kann seine Kunst die Forderungen des Odenser Arbor-Vitae-Themas so eindringlich und wirksam erfüllen, darum widersetzt sie sich den Anforderungen von Themen, die Szenen fordern. Dies näher auszuführen bedarf es keiner weiteren Worte mehr, da oben schon fast zu breit der außergewöhnliche Gehalt und die eigentümliche Komposition des Odenser Altares beredet, der barock repräsentative Charakter der Berg'schen Kunst aufgezeigt und mit Umständlichkeit versucht wurde zu erklären, inwiefern und wodurch die Realität der Darstellung mit einer visionären Existenz begabt ist.

So erscheint es nicht als Zufall, daß die einzige figurenreiche Darstellung, die außer dem Odenser Schrein offenbar Claus Bergs eigenes Werk ist, denselben visionärpathetischen Repräsentationscharakter hat wie das Odenser Werk: das Corpus des Tirstruper Altares von 1522. — Das innige Thema „Gottvater mit dem toten Christus"

[1]) Vor allem Große Passion, z. B. Abendmahl von 1510.

— wozu ursprünglich noch der Heilige Geist in der Taubengestalt gehört haben mag — ist an sich nicht ungewöhnlich, wohl aber in der Gestalt, die Berg ihm gab. Die verbreitete Form ist die „insinuatio divinae pietatis", Gottvater hält den toten Sohn im Schoß[1]). Zwar kommt es bei Darstellungen der Trinität auch vor, daß Gottvater den Kruzifixus vorweisend hält; doch die Tirstruper Version ist einzigartig und eine einmalige persönliche Schöpfung Bergs. Gottvater sitzt auf einem Thron neben und unterm Kreuz, an dem der tote Sohn erstorben ausgespannt ist, und beugt sich vor, ihn liebend zu umfangen; ringsum im Kreise stehen mitleidige Engel mit den Marterwerkzeugen; ein Engel, Gottvater auf der andern, rechten, Kreuzseite entsprechend, hält ein Ende des großen stoffreichen Mantels des Vaters, um trauernd den Sohn darein zu hüllen. Was die tiefsinnige Berg'sche Fassung vor andern Darstellungen des gleichen Themas auszeichnet ist die echt barocke Art, wie die feierliche Repräsentation zur pathetischen Deklamation gesteigert ist. Daß die Bewegung durch das gewaltsam zerklüftete Faltenwerk leidenschaftlich aufrufend und zugleich grandios rauschend, schäumend festlich ist, ist ebenso Claus Bergs persönliche Rhetorik, wie es barock ist. Die Hauptwirkung beruht auf der — artistisch forcierten — Stärke des Kontrastes zwischen der kargen Vertikalen des knappen Leibes Christi und der breiten Wucht tosender Brandung ringsum. Die Einzelbildungen sind alle bekannt: der Gottvater ist wie aus einer Krönungsgruppe herausgenommen und steht stilistisch zwischen der Odenser und der Vindinger Krönung. Es ist im Corpus ganz derselbe gewalttätige, ein wenig artistisch zugespitzte Stil, der an der Flügelfigur des Johannes oben bereits ausführlich aufgezeigt wurde. Wichtig in diesem Zusammenhang ist, daß bis auf das notwendige Kreuz, die Thronlehne und die Martersäule alles Figur ist, daß bei aller räumlichen Sicherheit der Handlung peinlich vermieden ist, den Vorgang in einem individuellen Handlungsraum, in einer dargestellten Szene geschehen zu lassen: der Schauplatz ist unser Raum, in dem die pathetische Repräsentation visionäre Wirklichkeit wird.

Der Tirstruper Altar macht vielleicht noch verständlicher als die Odenser Arbor Vitae und die Marienkrönungen, daß Claus Bergs pathetischer Repräsentationsstil die Forderungen szenischer Darstellung nicht erfüllen konnte. Es ist gut möglich — mir persönlich sogar sehr wahrscheinlich —, daß der Meister sich des Gegensatzes seiner Kunst gegen die vlämische bewußt war. Vielleicht blickte er mit Verachtung auf jene Meister, die immer nur in kleine Bühnenräume Figurinen stellten und — gewiß mit manchen geschickten Regieeinfällen und mit bunten Requisiten, auch in wechselndem Ton, bald burlesk, bald intim, bald dramatisch wild — doch immer nur Einmaliges, Historisches darstellten, während er, treu dem alten Glauben, das Allgemein-Bedeutende, das Heilige selber, die visionäre Wirklichkeit des Anbetungswürdigen Gestalt werden ließ.

Wenn Claus Berg schon in seinem großen Hauptwerk die durch das Thema der Flügel bedingte Auseinandersetzung mit dem szenischen Erzählungsstil Gesellenhänden anvertraute, so ist es nicht verwunderlich, daß alle szenischen Altäre (vlämischer Art) in Dänemark und Schleswig-Holstein, die im Ganzen oder in Einzelheiten Bergs Stil zeigen, Schüler- oder Gesellenarbeit sind, daß kein einziger die Urheberschaft des Meisters oder auch nur seine Anteilnahme verrät. Das gilt selbst für den Passionsaltar der Kirche von Sanderum, einem Dorf vor den Toren Odenses, der, wenn nicht in Bergs Werkstatt selber gearbeitet, so doch in des Meisters unmittelbarer Nähe entstanden sein muß. Wir werden auf diese Altäre, von denen außer in Sanderum die wichtigsten in Aasted, Aarhus und in Bregninge sind, später zu sprechen kommen, wenn uns die Auswirkung des Stiles des Claus Berg beschäftigt. Um das künstlerische und kunstgeschichtliche Phänomen eines Meisters zu begreifen, ist es nötig, sich zuerst und möglichst ausschließlich an die authentischen Zeugnisse zu halten.

[1]) Swarzenski in der Goldschmidt-Festschrift 1924.

Arbeiten in Stein. (Taf. XVIII).

Der Grabstein für König Hans, Königin Christine und Prinz Franz aus der Odenser Graubrüder-Kirche (jetzt in St. Knud)[1]) erweist Claus Berg als Bildhauer im eigentlichen Sinn. Der riesige Stein ist in flachestem Relief reich geziert: ein breiter kassettierter Randstreifen, der die stolze Reihe der Wappen repräsentiert, grenzt mit einem schmaleren, mit schönem Kandelaberornament gefüllten Rahmen ein Mittelfeld ab, dem durch dünne Seitensäulchen und recht frei verschränktes Baldachinwerk in zarter, mehr ornamentaler Andeutung der Charakter einer Nische gegeben ist; als räumliche Nische wird diese Mittelfläche betont durch die Angabe eines in der Tiefe aufgespannten Vorhanges (der den Raum desindividualisiert), vor dem ein Leuchter von der vermeintlichen Decke an einer Kette hängt, und durch die perspektivische Andeutung des Bodens. In diesem Raume stehen groß und breit, räumlich klar und mit wohlgefälliger, die Raumillusion unterstützenden Achsenverschiebung König, Königin und Prinz.

Die etwas ungewöhnliche Epitaphform wird sofort verständlich, wenn man sich den Wappenrahmen als in die Fläche geklappte Seiten der Grabtumba vorstellt. Das Nischengrab, das übrigbleibt, zeigt sich dann als die in dieser Zeit zur Gewohnheit werdende Form, die aus dem mittelalterlichen Baldachingrab entstand. Die Möglichkeit ist übrigens nicht abzuweisen, daß die Odenser Form von Repräsentationsgraphik bewußt oder unbewußt mitbestimmt ist: denn in der Graphik wurde die Darstellung würdiger Menschen in einer umrahmten, womöglich wappenumrahmten Nische zunehmend gebräuchlich. Übrigens hat Peter Vischers des Jüngeren Grabplatte für Friedrich den Weisen in Wittenberg (1527) eine verwandte Form[2]), ebenso aber auch schon — und hier kommt man wohl dem Ursprung des Berg'schen Gedanken näher — die Gräber Kaiser Friedrichs III. und der Kaiserin im Wiener Stefansdom, die als die Arbeit des großen Nic. Gerhard von Leyen bezeugt sind[3]). Daß die Kandelaberstreifen nach Schäuffelein kopiert sind, hat Torlacius-Ussing nachgewiesen[4]).

Der Wappenstreifen und das Ornament wird gewiß nicht ganz eigenhändig gearbeitet sein; sonst würde man wohl an Einzelheiten wie den wappenhaltenden wilden Männern oben oder an den Putten des Kandelaberfrieses etwas mehr von Berg'schen Eigenheiten (seiner eckig harten Anatomie z. B.) finden. Immerhin ist Berg verantwortlich dafür, daß für dies vornehme und große Werk die modernsten (italienischen) Ornamentmotive verwendet wurden; denn ob er die Ornamente selber kopierte oder kopieren ließ, ist gleichgültig. Die drei Figuren selber scheinen Bergs eigene Arbeit. Bezeichnend für des Meisters Art ist, daß er alle modernen Errungenschaften der perspektivischen Raumdarstellung verwendet, ohne doch szenische Handlung zu geben, daß er bei völliger Treue von Kostüm und Physiognomie durch breite Standfestigkeit, pompöse Wucht und große gebauschte Stoffmassen die Figuren zu pathetischen Charakteren steigert und Porträttreue mit feierlicher Repräsentation verbindet.

Sucht man nach dem Stil der Figuren den Grabstein zeitlich dem Oeuvre Bergs einzuordnen, so wird man auf ein frühes Datum kommen; denn es ist in den Falten noch kaum etwas von zerspellender Gewaltsamkeit zu spüren, die Figuren sind noch nicht eingepreßt in ein Schräggerüst diagonaler Kompositionslinien, sie sind ruhig und mehr Körper als tosendes Gewand. Selbst wenn man die besonderen Forderungen der repräsen-

---

[1]) s. Anm. 1 auf S. 4.

[2]) Meller, P. Vischer d. Ä. u. s. Werkst. Lpz. 1925 — W. Junius Kunstchronik N. F. (21/22) pg. 524. — Gute Abb. b. Feulner.

[3]) Abb. z. B. bei Loßnitzer a. a. O.

[4]) Thorl.-Ussing a. a. O. S. 10. — Schäuffelein, Via Felicitatis, Erstdruck 1513.

tativen Porträtdarstellung in Betracht zieht, wird man den Grabstein jedenfalls vor dem Odenser Altar anzusetzen haben; denn wie der Meister um 1520 porträtiert, zeigt die Predella des großen Altares, und es ist deutlich, wieviel weiter im Sinne der Entwicklung des Meisters die Gewandbehandlung bei diesen Stifterfiguren ist. Allerdings muß bedacht werden, daß die Grabplatte aus hartem Sandstein besteht; Bergs Stil, der, wie sich an allen Werken zeigt, ausgesprochen ein Schnitzstil ist, muß sich in einem Flachrelief in hartem Stein ein wenig verleugnen. Daran liegt es sicherlich auch, daß dieser guten Arbeit das Schlagkräftige, Zündende, Mitfortreißende, was selbst die Arbeiten der Werkstatt oft noch haben, fehlt. Hat der Meister das gefühlt, als er für die Darstellung flachestes Relief wählte? War er sich bewußt, daß die feste Steinform notwendig starrer, blockhafter wirkte, während eine mehr graphische, ziselierende Oberflächenbehandlung wenigstens von der Lebendigkeit seiner Formsprache etwas bewahrte? Am ehesten wird man, wenn man alle Schwierigkeiten des Vergleiches bedenkt, in den Asperuper Kreuzigungsfiguren dasselbe Gefühl finden, vor allem in der Rhythmik ausgebreiteter, flacher, an den Rändern umschlagender Gewandmulden. König Hans starb 1513. Wenn an sich schon plausibel ist, daß sein Grabstein gleich nach seinem Tode in Auftrag gegeben wurde, so wird diese Meinung durch den stilistischen Befund gestützt. Man wird wohl mehrere Jahre Arbeitszeit annehmen müssen. Gleichzeitig mit dem Auftrag des Grabsteins oder sofort nach Beendigung dieses großen Werkes erfolgte wohl der Auftrag zum Schmuck der neuen königlichen Gruftkirche durch den prächtigen Hochaltar; jedenfalls gehören Grabstein und Altar eng zusammen; durch sie wird auf Befehl der frommen Königin zum sichtbaren Ausdruck gebracht, daß die Klosterkirche nun Gruftkirche des Herrscherhauses sei.

Noch einmal, gegen Ende seiner Wirksamkeit, arbeitete Claus Berg einen Grabstein. Diesmal für seinen Freund, den Riber Bischof Ivar Munch, der gleich ihm zu den treuest Ergebenen der Königin gehörte (Taf. XVIII). Noch weniger als im Odenser Grab verließ der Meister hier die feste Tradition; das Grab zeigt die allgemein gewohnte Form: ein Schriftstreifen mit ornamentalen Ecken, Vierpässen, in denen die Evangelistensymbole dargestellt sind, umzieht ein Mittelfeld; darin liegt über einem kleinen, zwei wilde Wappenhalter zeigenden Sockelfeld, in einer kaum durch Säulchen und profilierten Rundbogen bezeichneten Nische der Bischof in vollem Ornat mit betenden Händen, in altgewohnter Art, auch das Kopfkissen und der Löwe zu Füßen fehlen nicht. In allem legte der Meister seinem Temperament Zügel an: besonders ließ er der Figur die steife Würde, die man von den ähnlichen Grabplatten der Vischerhütte kennt. Immerhin deuten gewisse Freiheiten der Gewanddrapierung, z. B. die kantige Flächigkeit des rautenförmigen Überfalls am rechten Unterarm, auf den reifen Claus Berg. Wieweit der vielbeschäftigte Meister zu der sichtlich nicht recht gewohnten und nicht so genial wie die Schnitzerei beherrschten Meißelarbeit Gesellen heranzog, ist natürlich schwer zu entscheiden. Ja, man würde vielleicht den Riber Grabstein überhaupt als ein Schulwerk ansehen, wenn nicht Einzelheiten deutlich von mehr als nur einem Entwurf des Meisters zeugten: besonders das mürrisch ernste, energisch ehrenfeste Gesicht des strengen Ivar Munch; die tiefe Kerbung an der Nasenwurzel, die reich gefältelten, etwas nach der Schläfe zu hochgezogenen Augensäcke gibt Berg immer gern so scharf an. Das Beste am ganzen Grabstein sind wohl die beiden sich balgenden Wappenhalter. Hier fühlt man deutlich die pathetische Leidenschaftlichkeit des reifen Berg. Wie der wilde Mann zur Linken sich eckig vorwirft, wie diese Bewegung gehemmt wird durch die Gegendiagonale der zurückgestreckten Keule, wie das wüste Haupt von brandenden Haarwogen überstürzt wird, so konnte nur der Meister des Vindinger Johannes eine Figur steigern. Ivar Munch starb 1539. Der Grabstein muß aber früher gearbeitet sein, da Todesjahr und Tag der Inschrift offensichtlich nachträglich hinzugemeißelt

sind. 1531 oder 32 war Ivar Munch bei Claus Berg in Odense zur Herberge (damals suchten die beiden orthodoxen Alten den lutherischen Franz Berg zu bekehren[1]). Vielleicht gab damals auch der Bischof seinem Freunde den Grabstein in Auftrag, vielleicht war der Grabstein ein Dankgeschenk des Bildhauers an den Bischof. Übrigens trat später Franz Berg in die Kanzlei des Ivar Munch ein. Stilistisch gehört jedenfalls der Grabstein in diese Jahre (Zeit der Vindinger Arbeiten).

Im ganzen geben die Arbeiten, die Claus Berg in Stein ausführte, keinen neuen Begriff von seiner Kunst. Sein Stil selber bezeugt deutlich, daß allein das Holz, das harte kantige Eichenholz, für ihn das geeignete Material war.

Ornament. — Malerei.

Der Vollständigkeit wegen seien in aller Kürze noch die ornamentalen Formen charakterisiert, mit denen Claus Berg seine Werke schmückt. Im ganzen spielt das Ornament bei ihm eine untergeordnete Rolle. Mit großer Sparsamkeit verwendet er ornamentale Verzierung selbst bei den größten und prächtigsten Werken wie dem Odenser Altar. Figur ist ihm alles. Daß er Sinn für Schmuck und prächtige Dekoration hat, davon zeugen die Frauen des Odenser Altares zur Genüge. Späterhin verliert sich jedoch die Schmuckfreude: das Gewand ist selber überreiche Pracht. Immerhin zeigen die wenigen Ornamente seiner Altäre die unverkennbare Schärfe und Leidenschaftlichkeit seiner Handschrift. Am deutlichsten und wohl auch am sorgfältigsten in der Arbeit ist das Ornament in Odense, vor allem die Zweige des Kreuzes (die wiewohl selber bedeutend, doch als Ornament gebildet sind). Immer sind es dünne stegige Ranken, die, oft sich um einen knorrigen Mittelstamm windend, auf das Reichste und Eleganteste sich zu einem krausen Gewirr verschlingen. Die Eckigkeit der Stiele, das flammenartig Züngelnde der Blätter und das leidenschaftlich Verwirrte des Ganzen gehen gut mit den kristallinisch eckigen, zügig ausschwingenden und verwirrt ineinander gestauchten Formen der Falten zusammen. Dadurch daß Claus Berg das Rankenwerk dicht verschlingt, kann er fast alle stützenden architektonischen Formen entbehren Äußerst ungern verwendet er architektonisches Détail, und wenn überhaupt, dann zur Zierform verkümmerte Säulchen, kleine reichprofilierte Rippchen, Basen, die aussehen, als seien sie aus Streichhölzern verfertigt. Nur auf den Grabsteinen bringt er echtes schwellendes Renaissance-Ornament an: das aber ist kopiert. Man kann einige Chorgestühle, Kanzeln und Wappenschilde mit mehr oder weniger Recht Claus Berg oder seiner Werkstatt zuzuschreiben versuchen, weil sie das für ihn charakteristische Rankengeschlinge als ornamentalen Schmuck haben, wie es Thorlacius-Ussing für einige dänische Arbeiten versucht hat[2]).

Als Tafelmaler scheint Claus Berg nie gearbeitet zu haben, jedenfalls gibt es dafür kein Anzeichen. Daß die Flügel des Sanderumer Altares, eines Werkstattwerks, gemalte Tafeln, die jetzt im Kopenhagener Nationalmuseum sind, keine Spur von Berg'scher Art haben, wäre verwunderlich, wenn der Meister selber gemalt hätte. Dagegen ist Berg für die Fassung seiner Figuren zumindest verantwortlich, auch wenn er sie nie selber ausgeführt haben sollte. Leider ist jedoch bei keiner einzigen Figur (von so vielen, wie hat man gehaust!) die alte Fassung erhalten[3]).

Chronologie der Werke Claus Bergs.

Im Folgenden sind zur Übersicht die Werke Claus Bergs in ihrer mutmaßlichen Chronologie zusammengestellt. Alle Werkstattarbeiten im engeren und weiteren Sinne sind fortgelassen; nur die Werke, an denen der Meister selber beteiligt war, sind aufgenommen.

[1]) s. S. 3 oben. [2]) a. a. O. [3]) vgl. Katalog im Anhang.

Kreuzgruppe in Asperup	ca. 1510	
Kruzifix in Skamby	ca. 1512	
Grabstein für König Hans, Odense	1513—ca. 17	(gest. 1513)
Krönung Mariae, Ny Carlsb. Glyp.	ca. 1515	
Odenser Altar	ca. 1517—22	(1521 noch unvollendet)
(Altar a. Voldby, Frijsenb. Schl.	ca. 1520)	
Zwei wbl. Hlge, Kopenh. Nat. Mus.	ca. 1521	
Altar in Tirstrup	1522	(inschriftl. datiert)
Madonna, Flensb. Kunstg. Mus.	ca. 1525	
Kruzifix in Sorö	1527	(inschriftl. datiert)
Krönung Mariae in Vindinge	ca. 1528—29	
Kruzifix in Vindinge Johannes u. Maria, Kop. Nat. Mus.	ca. 1530—32	
Grabstein f. Ivar Munch, Ribe	ca. 1531—32	(1532 verläßt Claus Berg Dänemark)
Apostel, Güstrow	ca. 1533—35	

Aus der Zusammenstellung ergibt sich, daß wir über eine ungefähr 25-jährige Tätigkeit Claus Bergs auf das Allerbeste unterrichtet sind. Nimmt man an, daß Berg bei seiner Berufung an den dänischen Hof, resp. seiner Heirat (ca. 1504), etwa 30 Jahre alt war (er war damals sicherlich schon länger Meister, seit 1501 besaß er in Lübeck ein Haus!), so wird man sagen müssen, man kenne seine Tätigkeit etwa von seinem 35. bis zu seinem 60. Lebensjahr, resp. bis zu seinem Tode.

Auffällig ist, daß sich kein Werk aus dem ersten Jahrzehnt des Jahrhunderts nachweisen läßt; die einzige Nachricht von einer Tätigkeit des Meisters in dieser Zeit bringt der Vermerk in den Odenser Hofhaltsrechnungen vom September 1508 (und vom Juli 1510)[1]. Ob Claus Berg in dieser Zeit auch noch in Lübeck tätig war, läßt sich ohne weiteres nicht sagen[2]. Wenn er 1513 sein Lübecker Haus aufgab, so mag das seinen Grund darin haben, daß die großen Aufträge für die Odenser Graubrüderkirche, der Grabstein für König Hans (1513 gestorben!) und der Hochaltar, ihn auf lange Zeit an den dänischen Hof fesselten.

Frühwerke?

Die Behauptung, daß sich kein Werk von Claus Berg aus dem ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts nachweisen ließe, erfordert eine Begründung, da Karl Schaefer und V. Thorlacius-Ussing Frühwerke des Meisters aufzeigen zu können glaubten[3]. Allerdings setzen beide Forscher diese Frühwerke auch erst ins zweite Jahrzehnt! Daß der von Schaefer für ein Jugendwerk Bergs ausgegebene Sippenaltar aus der Lübecker Burgkirche (jetzt Annen-Museum) keine Arbeit des Meisters ist, ist heute wohl allgemein anerkannt (Taf. XIX). Dieser schöne und interessante Altar zeigt allerdings in manchen Einzelheiten, daß er unter der Einwirkung der Berg'schen Kunst entstand. Hier braucht auf ihn nicht eingegangen zu werden, da er uns noch beschäftigen wird, wenn von der Ausstrahlung der Kunst Claus Bergs die Rede sein wird.

Viel ernster ist die Frage, ob die Predella des Altares in der Kirche zu Nörre Broby auf Fünen (bei Odense) ein Werk Bergs ist, wie Thorlacius-Ussing behauptet (Taf. XIX). Es handelt sich nur um die Predella; die Heiligen und die Passionsszenen haben mit des Meisters Kunst nichts gemein, sind leidliche herkömmliche Arbeit[4]. Von ihnen unter-

[1]) vgl. S. 2. [2]) vgl. S. 37, letzten Absatz u. S. 39, 2. Absatz v. oben; s. auch im Exkurs.

[3]) Schaefer, Claus Berg a. Lübeck. Jahrb. d. pr. Ks. 1917. — Thorl.-Uss. a. a. O.

[4]) wohl eines Rostocker Meisters, wie V. C. Habicht a. a. O. vermutet. H. s. Zuschreibung an Dreyer ist unmöglich.

scheidet sich die Predella auf den ersten Blick durch einen fortschrittlichen Stil und vor allem die schöne Qualität der Arbeit. Ob diese Predella nachträglich dem Altar eingefügt wurde oder ob der Altar noch nicht fertig war, als der erste Meister fortging oder starb: es ist gleichgültig, welche Erklärung man wählen mag, der Unterschied ist jedenfalls deutlich. Dargestellt ist in der Predella die heilige Sippe. Durch zierliche Rankenbögen, die frei endigen, denen aber im Inneren echte Architekturformen entsprechen, ist der Raum (der als gewölbt dargestellte Raum) dreigeteilt; in der Mitte sitzen auf einer reichen Thronbank Maria und Anna zwischen sich das Christkind haltend, hinter der Bank sehen Joseph und Joachim hervor; links sitzen Salomas und Maria Salome auf kissengepolsterter Bank, ein Kind hält die Mutter im Schoß, ein Bub hockt, mit einem Buch beschäftigt, am Boden; unter dem rechten Bogen ist mit ähnlich reizenden Genrezügen die Familie des Kleophas dargestellt. Die Anordnung des Ganzen ist eine freie und liebenswürdige Variation dieses damals so beliebten Themas im Anschluß an vlämische oder mehr wohl an süddeutsche Kompositionen (Schwaben).

Gegen die Urheberschaft Claus Bergs spricht vielerlei. Zunächst das breit Ausgesponnene der Erzählung, das Behaglich-Idyllische, was das Werk so lieblich macht, das Friedlich-Familiäre, Elegisch-Beschauliche und die herzliche Freude am niedlichen Genre (man sehe nur, wie das Ferkel in wilder Sprungattacke das Essenschälchen des Bübchens rechts zu erobern sucht, den fingerlutschenden Säugling usw.). Dem verbindet sich eine zärtliche Versonnenheit von Haltung und Ausdruck der Figuren: wo findet man bei Berg eine Gestalt so schmiegsam zart wie die Jungfrau-Mutter hier, wo solche Wärme und Heimeligkeit des Beisammen im Raum, wo eine so mütterlich fürsorgliche Bewegung wie die der Maria Kleophae, wo zeigt Claus Berg ein Gefühl für solche seelische Zartheit, wie sie aus der vertraulichen Herzlichkeit spricht, mit der der Vater Kleophas den Ältesten an sich zieht? Gewiß begünstigt das Thema alle diese Züge; aber gab Berg nicht selbst dem Innigsten (Gottvater den toten Christus umarmend) den grandiosen Charakter pathetischer Repräsentation? Wieviel Liebe ist hier auf die Schilderung des Raumes, der Bänke und Kissen verwandt, wie leicht und locker sind die Figuren im Raum verteilt!

Dem gegenüber ist nun mancherlei zu nennen, was sich so nur bei Claus Berg findet: vor allem die Eckigkeit des Schnitzes, die dreieckig zerkerbten Gewandflächen. Aber ist nicht auffallend, welche geringe Bedeutung im Vergleich mit echten Werken Bergs hier dem Gewand zukommt, wie es trotz aller Eckigkeit und Zerkerbtheit doch nie den Körper überstürzt und begräbt, wie bei aller Ähnlichkeit von Einzelheiten (vgl. den rechten Arm der Maria Salome mit dem des Asperuper Johannes!) das Gewand schönrhythmischer und stiller ist als selbst bei den frühesten Figuren Bergs (Asperup)? Gewiß ist eine Fülle von Einzelheiten von Bergs Art, das Christkind ist in fast allem gleich dem der Flensburger Madonna, Joachims und Josephs Köpfe kehren ähnlich im Odenser Altar wieder, die Schreitbewegung mit festaufgestellten beiden Füßen findet man immer wieder bei Claus Berg (Odense, Güstrow), die gedrehten Thronpfosten kennt auch Berg, und schließlich ist auch das Ornament dem des Claus Berg verwandt: aber ist das Einzelne ausschlaggebend oder das Ganze?

Mir scheint, man brauchte sich garnicht den Kopf zu zerbrechen, könnte leichthin die Predella als Schulgut im weiteren Sinne bezeichnen, wenn nicht bedenklich machte, daß sie ein Werk von hoher Qualität ist und sich in einer Kirche vor den Toren Odenses befindet. Will man sie darum durchaus als eine Arbeit Bergs ansehen, so ergeben sich neue Schwierigkeiten aus dem Versuch, sie in das Oeuvre Bergs einzuordnen. Wenn man auch die idyllische Zärtlichkeit durch das Thema genügend erklärt glaubt (was mir aber nicht möglich ist), würde doch nur eine frühe Ansetzung vor Asperup möglich sein;

denn es ist noch kaum etwas von dem pathetischen Bewegungsstil zu merken, der Claus Bergs Werken immer das Gepräge gibt. Man wird aus allgemeinen kunstgeschichtlichen Beobachtungen nicht leicht geneigt sein, ein Schnitzwerk wie dieses — zumal im Norden — ins erste Jahrzehnt des Jahrhunderts zu datieren (oder auch nur vor 1513, Odenser Grab); möglich, scheint mir, wäre es schließlich doch. Wenn man aber soweit ginge, würde man auf eine letzte Schwierigkeit stoßen, die hier noch nicht eingesehen werden kann; es läßt sich zeigen, daß Claus Berg hauptsächlich in Franken geschult ist, bei Veit Stoß; es wäre doch recht merkwürdig, wenn er gerade im frühesten bekannten Werk, eben der Nr. Brobyer Predella, diese Schulung gänzlich verleugnete, vielmehr erst später das Erlernte anwendete, so als wäre im reifen Meister die Jugenderinnerung erwacht.

Mir scheint die Predella von Nr. Broby kein Werk Claus Bergs zu sein, wiewohl mir alle Gründe bekannt sind, die dafür zu sprechen scheinen, und obwohl ich die Gefahr kenne, daß man bedeutenden Meistern keinen stilistischen Spielraum läßt und darum ein Werk, das einmal etwas anders ist, als man es vom Meister erwartet, ihm sofort bereitwilligst abspricht. (Liebermann soll einmal gesagt haben, die Kunstgeschichte sei dazu da, den Künstlern nach ihrem Tode die schlechten Werke abzusprechen). Entscheidend ist für mich — abgesehen natürlich von dem Unwägbaren des originalen Eindrucks, der ja immer allein die Meinung bestimmt, aber nicht mitteilbar ist — entscheidend dafür, daß nicht Claus Berg der Meister der Nr. Brobyer Predella ist, ist die Tatsache, daß das Ganze nichts von Bergs Art und Geist verrät, nicht die Komposition, nicht das Gefühl für das Intime und Idyllische, nicht die behutsamen Figuren, nicht die Gewandbehandlung, nicht die meisten Köpfe und Hände, auch nicht die Handschrift selber. Ich kann den Unterschied nicht in ein Früher-Später auflösen, noch in ein Einmal So-Ein andermal So. Entscheidend ist ferner, daß, wo Berg'sche Formen im Einzelnen vorkommen (z. B. beim Christkind), es die barocken Formen des ausgebildeten Stiles sind und daß sie fremd bleiben im Altarganzen: wie paßt das stämmige, forsche Schreiten des einen Kindes zu der liebenswürdigen Beschaulichkeit der Idylle? Schließlich bestimmt mich, daß ich gewisse lübische Einflüsse zu spüren glaube, die es unmöglich machen, die Predella vor 1520 anzusetzen (wozu gut stimmen würde, daß Formen des reifen Berg übernommen sind).

Die Predella von Nr. Broby halte ich für ein Werk eines guten Meisters, der Claus Bergs Werke kannte (was ja selbstverständlich ist, wenn er für eine Kirche bei Odense arbeitete) und unter ihrem Einfluß stand, ein Werk aus dem dritten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts. Wir werden weiter unten noch versuchen, die Persönlichkeit des Meisters von Nr. Broby näher zu fassen[1]).

Ähnlich wie mit dem zuletzt besprochenen Werk ist es mit dem Altar der Kirche zu Jordlöse, dessen geringere Qualität ihn aber von vornherein als Schulgut ausweist.

Indirekt kann man auf eine frühe Tätigkeit Claus Bergs in Lübeck von dem Hochaltar der Marienkirche zu Prenzlau aus schließen, dessen Figuren, ähnlich wie die des Altares zu Jordlöse, unter dem Eindruck Berg'scher Kunst geschnitzt zu sein scheinen. Der Prenzlauer Altar ist laut Inschrift 1512 zu Lübeck gearbeitet[2]). In dem Aufsatz über Benedikt Dreyer wurde gezeigt, daß gewisse Züge seiner Werke um 1515 auf eine Bekanntschaft mit Werken Bergs deuteten. Schließlich gibt es Gestühlwangen im Lübecker Dom von ca. 1510, die Bergs Arbeiten stilistisch sehr nahe kommen[3]). Aus diesen mannigfachen Spuren Berg'schen Einflusses in Lübeck in frühen Jahren wird man, wie mir scheint, gezwungen, eine frühe Tätigkeit des Meisters in Lübeck anzunehmen, wenn auch direkte Zeugnisse dafür nicht nachweisbar sind. Was wir von des Meisters Lebensgang wissen, spricht, wie oben schon angedeutet, nicht gegen, nur für diese Annahme.

[1]) vgl. Kap. II, 4 [2]) vgl. Kap. II, 1. [3]) Inv. S. 183, phot. Marburg.

Werkstattarbeiten und Schulwerke. (Taf. XX—XXII).

Es ist selbstverständlich, daß im Zusammenhang mit Claus Bergs bedeutender künstlerischer Tätigkeit eine Anzahl von Werken entstanden, die ohne des Meisters persönliche Leistung zu sein oder unter seiner persönlichen Leitung gearbeitet zu sein, seinen Stil in nur geringer Umbildung oder in Vergröberung zeigen. Nicht solche Werke sind gemeint, die wie die Predella in Nr. Broby Arbeiten guter selbständiger Meister sind, die zwar unter dem Eindruck Berg'scher Kunst arbeiteten, Einzelheiten von Claus Berg vielleicht sogar kopierten, im ganzen aber einen eigenen Stilcharakter bewahrten, sondern plastische Arbeiten, die gewissermassen als die Abfälle aus des Meisters Werkstatt zu gelten haben. Die besten Stücke von ihnen mögen in der Odenser Werkstatt nebenbei geschnitzt sein, ohne daß der Meister sich persönlich darum kümmerte, oder von der Hand irgendwelcher Gesellen Bergs stammen, die sich selbständig zu machen suchten, vielleicht gar eine eigene Werkstatt aufgetan hatten. Es wurde verschiedentlich schon betont, daß auch in den „eigenhändigen" Werken des Meisters nicht jeder Schnitz, jeder Meißelhieb von Claus Berg selber herrühre; es ist aber wichtig, die Werke, die offensichtlich unter Bergs Leitung, nach seinem Entwurf und unter seiner Mitarbeit entstanden, von dem Werkstattgut zu scheiden, für das Claus Berg keine Verantwortung trägt; denn wenn man alles durcheinandermengt, wird man weder von des Meisters Tätigkeit noch von seinem Stil ein klares Bild erhalten.

Ohne den Anspruch der Vollständigkeit werden im folgenden solche Werkstatt- und Schulwerke aufgezählt und näher bestimmt.

Kreuzgruppe aus dem Kloster Holme, jetzt zerstreut: das Kreuz selber, das wie die in Asperup, Sorö usw. mit den Reliefs der Evangelistensymbole geschmückt ist, befindet sich in der Kirche zu Brahetrolleborg, der Christuskörper in Fjenneslev, die Seitenfiguren in Tirsted (alles auf Fünen). Der Asperuper Gruppe sehr nahestehend; tüchtige Arbeit, doch nicht von der Güte Berg'scher Werke. Bei treuester Nachahmung Berg'scher Motive auffallend weich in den Formen und lyrisch elegisch im Ausdruck. Von dem Stil des reifen Berg noch nichts zu spüren: darum wohl ca. 1510—15. (Taf. XX).

Kruzifixus in Veijlby. Offenbar von derselben Hand, aber später: die gestrafftere Haltung, die gespannteren Arme, vor allem der Schwung des Schamtuches scheint nach dem Vorbild des Soröer Kruzifixes kopiert. Kurz nach 1527. (Taf. XX).

Kruzifixus in Thurö. Ebenfalls von derselben Hand; noch etwas straffer; gegen alle Werke Bergs jedoch flau. Die elegische Weichheit besonders in dem etwas weinerlichen, jedoch nicht eindruckslosen Haupt sichtbar. 3. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts. (Taf. XX).

Altar in Ubberud. Im Schrein (in nicht ursprünglicher Anordnung) Hauptfigur Johannes der Täufer, zu Seiten auf Konsölchen die vier Evangelisten, je zwei übereinander; auf den Flügeln je zwei Reliefs mit Szenen aus dem Leben des Täufers. Schlechte Arbeit. Abhängigkeit von Claus Bergs Stil offenbar; doch bewahrt sich gegen ihn ein bäurisch naiver, in seiner Grobheit origineller Erzählstil. Einzelnes scheint auf eine Bekanntschaft mit Werken Benedikt Dreyers hinzuweisen (vgl. die Hörer auf dem Predigtrelief mit Dreyers Johannes Ev. vom Lettner der Marienkirche, dem Geldmönch, den Orgelkonsolen). 3. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts. (Abbildung bei Thorlacius-Ussing).

Sicherlich von derselben Hand wie der Altar in Ubberud stammt das hölzerne Epitaph für den 1511 gestorbenen Prinz Franz aus der Odenser Graubrüderkirche (jetzt St. Knud): zwei wilde Männer mit Wappen. Das Ornamentale leidlich, die Figuren sehr grob und bäurisch. Merkwürdigerweise verrät dies Werk, obwohl es für den Hof und die Grabkirche geschaffen wurde, gar keinen Einfluß Berg'scher Kunst. (Die Köpfe findet man so im ganzen lübisch-baltischen Kunstkreise schon vor Berg und Dreyer; sie sind typisch für die ältere lübische Art, schludrige Arbeit der Notkewerkstatt). Daraus möchte man schließen, daß Claus Berg doch erst von 1513 an fest und dauernd in Odense war, wofür sein Hausbesitz in Lübeck bis 1513 und seine vermutliche Tätigkeit vor oder um 1510 in Lübeck sprechen würde. Wie der sonst so vortrefflich beobachtende Thorlacius-Ussing dieses Stümperwerk Berg zuschreiben konnte, wäre mir unverständlich, wenn es nicht offensichtlich wäre, daß er von der Meinung ausgeht, Berg sei damals der Hofbildhauer gewesen, habe also auch dies Epitaph für den Hof gearbeitet. Übrigens findet man auch in dem Rankenwerk des Wappens nichts von der für Bergs Ranken charakteristischen Schnittigkeit und der räumlichen Freiheit des Geschlinges, wovon dagegen die vier aus der Odenser Kirche stammenden, jetzt im Kopenhagener National-Museum befindlichen Wappen zweifellos etwas haben.[1]) Die öde Frontalität des Helmes über dem Wappen des Epitaphes ist wohl bei Claus Berg auch undenkbar[2]).

Es scheint, daß dieser grobe bäurische Schnitzer Claus Bergs Vorgänger war, daß man den lübischen Meister anfangs nur für besondere Arbeiten zeitweilig von Lübeck kommen ließ; daß dieser Vorgänger dann aber, als Claus Berg durch die großen Aufträge (1513) gefesselt, 1513 sein Lübecker Haus aufgab und ganz nach Odense übersiedelte, nur noch geringere Werke für die Umgegend auszuführen hatte wie den Altar in Ubberud, der zeigt, daß er unter den Einfluß der Kunst des überragenden Meisters geriet.

Altar in Vindinge. Schrein drei Figuren enthaltend: Antonius, Christophorus, Matthäus. Charaktervolle, aber grobe Arbeit, die des Meisters pathetischen, zerkerbenden Stil ins Harte, Trockene und zeichnerisch Ornamentale umbildet. Es sind schon ziemlich späte Motive Bergs verwandt. Vielleicht erst nach Bergs Fortgang von Dänemark; das würde erklären, warum die Kirche, die so schöne Werke Bergs besaß, mit Schulgut vorliebnahm. Nach 1530. (Abbildung bei Thorlacius-Ussing).

Reste eines Altares in Diernisse. Sichtlich von derselben Hand wie der Vindinger Matthäusaltar. Interessant durch das in der Skulptur seltene Thema: Lukas malt die Madonna[3]). Außerdem Figuren der Anna-Selbdritt und des Andreas. Weicher und schönliniger als der Vindinger Altar, aber nicht so charaktervoll. Vielleicht kann man einen Einfluß des Meisters der Nr. Brobyer Predella verspüren (Falten, Kopf des Lukas und des Andreas vgl. Köpfe von Joseph und Joachim). Wohl vor dem Vindinger Altar, um 1525. (Abbildung bei Thorlacius-Ussing).

Altar in der Kirche zu Zehna (bei Güstrow:) im Corpus in großer Mittelnische die Madonna, in kleineren Seitennischen oben hl. Katharina und hl. Magdalena,

[1]) Abb. bei Th.-Ussing als Titelvignetten. [2]) Abb. b. Thorl.-Ussing.
[3]) vgl. Notke Altar im Annen Mus., phot. Marburg.

unten Christopher und Georg; in den Flügeln die zwölf Apostel (außen schwache Gemäldespuren)[1]). Die Madonna scheint auf einen Entwurf des alten Claus Berg zurückzugehen: nicht die einzelnen Motive (Formen und Bewegung des Kindes, großzerschlitzte Gewandflächen, zur Seite Gezaust-werden der dicken Zöpfe, Diagonalkontraste) allein, sondern das prachtvolle Pathos und die derbe Größe der Figur zeigen, wieviel sie der Kunst Bergs verdankt. An Eigenhändigkeit glaube ich nicht: die Figur ist zu grob, auch scheint mir das gewisse bäurische Phlegma, das die Madonna mit dem Christoph und dem Georg verbindet und völlig Bergs leidenschaftlicher Deklamation widerspricht, für die Ausführung durch eine geringere Kraft zu zeugen. Die weiblichen Heiligen und die Apostel sind vollends typische mecklenburgische Provinzleistung, obwohl man in Einzelheiten an Berg erinnert wird. Das Rankenwerk ist zierlich und reich, aber kraftloser als in Bergs Altären. — Zu einer Datierung verhilft die Madonna: von Bergs Figuren ist am verwandtesten die Madonna der Vindinger Krönung, doch ist die Zehnaer eckiger und artistischer in Dreiecksflächen zerkerbt, das heißt dem Stil der Güstrower Apostel näher. Man kommt demnach zu einer Datierung in die Zeit der Güstrower Apostel, die ja auch aus äußeren Gründen plausibel ist. Man wird wohl annähernd das Richtige treffen mit der Annahme, daß der Zehnaer Altar die Arbeit eines provinziellen Meisters ist (eines Rostockers oder Güstrowers), der Bergs Arbeiten für Güstrow entstehen sah und dem Berg einen Entwurf für die Madonna überließ. (Taf. XXI).

Derselben Hand wie den Zehnaer Altar (wenigstens die Flügel) kann man einige geringwertige Altäre und Reste von Altären der Umgegend zuschreiben, z. B. das Corpus eines Annenaltares im nahen Karcheez[2]).

Altar in der Kirche zu Lanken (Meckl. Amtsg. Bez. Lübz)[3]): im Corpus in drei großen Nischen stehen die Madonna und (links und rechts) Anna-Selbdritt und Jakobus maior, in den Flügeln in der beliebten Art die zwölf Apostel. Einer der bedeutendsten Altäre der Spätzeit, offensichtlich von einem Meister gearbeitet, der die pathetisch-kraftvolle Wirkung Berg'scher Werke in getreuem Anschluß an des großen Meisters Kunst erstrebte. Man mag sogar erwägen, ob nicht die drei Schreinfiguren von Claus Berg selber stammen. Doch ist in ihnen wie in den Flügelaposteln (abgesehen von der Stumpfheit der Arbeit) ein so eigenes rhythmisches Gefühl, das sich mit der Berg'schen harten Kontrastkomposition nicht recht vertragen will und die Figuren fast zu Ornamenten sich überschlagen und biegen läßt, daß der besondere Charakter einer selbständigen Künstlerpersönlichkeit im Anschauen des Werkes gegenwärtig wird, die sich trotz ihrer Unterordnung unter Bergs Stil nicht ganz an die Kunst des Großen verliert. Man spürt die Bemühung des Lankener Meisters, sich gegen Berg zu bewahren, und fühlt hier wie nirgends, welche Gefahr es ist, Schüler zu sein eines so außerordentlichen Meisters wie Claus Berg (der, immer extrem, außerhalb jeder gewohnten Ordnung ist). — Die Jakobusfigur zeigt besonders deutlich den Einfluß der Güstrower Apostel; das heißt auch der Lankener Altar entstand in den dreißiger Jahren, nach Bergs Fortgang aus Dänemark. (Taf. XXI).

Es mag erwähnt werden, daß weiter im baltischen Osten die Vorliebe für das Ornamental-Geschwungene noch deutlicher ist als in Mecklenburg; doch scheint es mir

[1]) Meckl. Inv. IV. S. 274.
[2]) Meckl. Inv. IV. S. 280; dort auch Abb.
[3]) Meckl. Inv. IV. S. 554/555.

nicht angängig, den Stil des bezeichnendsten Werkes dieser Art, des Marienaltares der Elbinger Nikolaikirche[1]) ohne weiteres mit mecklenburgischen Arbeiten in Beziehung zu bringen, vielmehr scheint mir hier direkter süddeutscher Einfluß vorzuliegen.

Triumphkreuz in der Kirche zu Kraak (Meckl. Amtsg. Bez. Hagenow)[2]): Die wohlerhaltene Kreuzgruppe ist offenbar von dem Lankener Claus-Berg-Schüler. Die Haltung der Trauerfiguren ist von demselben schleifigen Schwung wie die der Lankener Flügelfiguren. Einen Einfluß der Berg'schen Kunst merkt man, am ehesten im Kruzifix selber, aber er ist nicht so hart zu greifen wie im Lankener Corpus. Bedeutendes Werk. Von merkwürdigem Reiz ist die Verbindung von lyrischem Schwung und bäurischer Störrischkeit (darin erinnern die Werke des Lankener Meisters an die niederbayrische Kunst). Eine genauere Datierung vermag ich nicht zu geben; die Güstrower Apostel sind jedenfalls nicht nötig als Voraussetzung; die Kraaker Gruppe könnte also ein früheres Werk des Lankener Meisters sein? Erinnert wird man an dänische Werkstattarbeiten wie den Vindiger Matthäusaltar und den aus Diernisse; ich halte es für erwägenswert, ob nicht der Meister von Diernisse mit dem von Lanken-Kraak identisch ist. — Der tüchtige Altar in Kraak zeigt eine leidlich selbständige Weiterbildung des älteren lübischen Stiles, ist zwar von Bergs Kunst (ebenso Dreyers) nicht ganz unberührt, kann jedoch unmöglich derselben Hand wie die Kreuzgruppe zugeschrieben werden[3]).

Altar in Bergrade (Meckl. Amtsg. Bez. Parchim)[4]). Anbetung der hl. drei Könige, in den Flügeln sechs Apostel. In den Aposteln vor allem deutliche Anklänge an Bergs Stil, sehr nahestehend den Arbeiten in Lanken und Kraak. Wenn nicht dieselbe Hand, so doch dieselbe Werkstatt. —

Es hat den Anschein, daß der begabte Claus-Berg-Schüler, den man den „Lankener Meister" nennen mag, eine größere selbständige Werkstatt in Mecklenburg hatte. Oder haben wir gar in dieser Werkstatt die Werkstatt Claus Bergs nach seinem Tode zu sehen unter der Leitung des Lankeners?

Hochaltar der Wallfahrtskirche zu Wittstock (Brandenburg)[5]): zwei im 17. Jahrhundert (wie aus dem Barockzierat des oberen Giebels hervorgeht) übereinandergesetzte Altäre. Unterer Altar (Taf. XXII): in großer (als Kirchenraum ausgedeuteter) Mittelnische die Krönung Mariä, von der oben schon gehandelt wurde[6]); daneben in schmalen, steilen Nischen Anna-Selbdritt und Maria Magdalena; in den Flügeln die zwölf Apostel, völlig den Güstrower Aposteln entsprechend, doch auch mit deutlichen Anklängen an die Odenser Apostelschaar, nur kleiner und gröber in der Arbeit. (Wie die Güstrower Apostel in einem Altar zu denken sind, kann man am besten aus diesen Flügeln erschließen. Man bekommt dann auch den rechten Begriff, wie groß und bedeutend der Güstrower Altar werden sollte). Jedenfalls ist der Wittstocker Altar das getreueste aller Schulwerke; alle Formen und die Gesamthaltung liegen im Bereich der Berg'schen Kunst. Darin unterscheidet sich der Wittstocker Claus-Berg-Schüler vom Lankener Meister, in dessen Werke immer der persönliche Charakter des Meisters den Stil mitbestimmt. Wenn man trotzdem den Wittstocker Altar nicht Claus Berg selber zuschreiben mag, so deshalb, weil die Arbeit gedrungener und gröber ist als je bei Berg und die Einzelheiten zu unfrei kopiert sind.

[1]) phot. Stoedtner. [2]) Meckl. Inv. III. S. 24, dort Abb.
[3]) wie Schlie tat im Inv. III. S. 23. [4]) Meckl. Inv. IV. S. 476, dort Abb.
[5]) Brandenbg. Inv. Westpriegnitz. [6]) S. 19 und besonders 23.

Die künstlerische Kraft Claus Bergs wird einem recht deutlich vor dem Wittstocker Altar, weil man erstaunt, welchen Glanz und welches grandiose Pathos Bergs Kunst selbst noch in der Vergröberung durch die Hand eines Nachahmers bewahrt. Da der Altar außer dem Odenser Werk, an das man überall erinnert wird, die Vindinger Krönung und wohl auch die Güstrower Apostel voraussetzt, wird auch er erst in den dreißiger Jahren entstanden sein.

Der oben aufgesetzte kleinere Altar scheint eine originelle Mischung des Berg'schen Stiles mit (durch Dreyer vielleicht vermittelten) süddeutschen Einflüssen zu zeigen.

In Rostock findet man eine Spur des Berg'schen Einflusses, soviel ich sehe, nur in einem vom St. Gertruds-Spital stammenden Beischlagstein mit der Relieffigur der hl. Gertrud und der Inschrift „domus † sancte † gertrudis 1. 5. 3. 2"[1]). Dafür daß dieser Stein, wie das Inventar meint, von derselben Hand gearbeitet ist wie die zwei älteren Beischlagsteine, die wahrscheinlich von der St. Olavsburse stammen[2]), spricht neben vielem andern die gleiche Großzügigkeit der Arbeit, die gleiche Technik, das gleiche Ornament. Wenn aber in dem Stein von 1532 die Formen großartiger und pathetischer geworden sind, während die Olavssteine sich durch zeichnerische Knappheit und altertümliche, steife Stilisierung auszeichnen, so scheint mir dieser Unterschied am besten erklärt, wenn man annimmt, daß der Steinmetz 1532 (Beginn der Güstrower Arbeiten) unter den Einfluß Bergs geriet.

Auf diejenigen Schulwerke und Werkstattarbeiten, die, z. T. höchst lebendig und bedeutend, den Berg'schen Stil mit dem vlämischen Szenenstil vereinen, möchte ich an dieser Stelle nicht eingehen, da ich glaube, daß man sehr weit ausholen müßte: es scheint mir dazu unerläßlich, die schleswig-holsteinischen Schnitzwerke, die hildesheimischen Szenenaltäre (Altar „der Gebr. Elfen"), eine Reihe von Werken aus dem westlichen Hannover (Hinrik Stavoer) und noch westlichere Schnitzwerke heranzuziehen. Das würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Ich begnüge mich darum mit einem Hinweis auf die Untersuchungen von Fr. Beckett und Thorlacius-Ussing (auch Matthäi)[3]), in denen diese Werke berücksichtigt sind (Aasted, Sanderum, Aarhus usw.). Ich bin mir bewußt, daß das Weglassen dieser Werke eine Lücke in der vorliegenden Arbeit bedeutet; ich möchte aber lieber diese Lücke offen lassen, als sie notdürftig zu verstopfen suchen, indem ich die schwierigen Probleme nur oberflächlich andeutend behandelte[4]).

Die Herkunft des Stiles.

Ebensowenig wie die Kunst Benedikt Dreyers setzt die des Claus Berg die lübische Kunst vor und um 1500 fort. Kaum eine stilistische Eigentümlichkeit der lübischen Kunst findet man bei Claus Berg; es sei denn der in ganz Norddeutschland seit langem gewohnte, um 1500 auch anderswo häufige, horizontale obere Abschluß der Altäre. Der Gegensatz zu der heimischen Tradition ist so deutlich, daß er nicht näher bezeichnet zu werden braucht, zumal in dem Aufsatz über B. Dreyer die ältere lübische Kunst charakterisiert wurde.

---

[1]) Meckl. Inv. I. S. 253, dort Abb.

[2]) Meckl. Inv. I. S. 275, dort Abb. Vor 1530 entstanden, in die Universität versetzt.

[3]) s. Lit.-Verz.

[4]) Der Verfasser hat die Absicht, die Beziehungen der Claus-Berg-Schule zur schleswig-holsteinischen und hildesheimischen Kunst und die Aufnahme und Verarbeitung der niederländischen und westfälischen Einflüsse in der lübisch-baltischen Skulptur in einer knappen Sonderuntersuchung zu behandeln.

Daß die Voraussetzungen des Berg'schen Stiles nicht im Westen, in den Niederlanden, zu suchen sind, bedarf ebenso wenig der Worte. Stellte sich doch — vor allem bei der Untersuchung der szenischen Darstellungen — heraus, daß Claus Bergs Kunstwollen dem, das in den niederländischen Schnitzaltären Form wurde, genau entgegengesetzt ist. Natürlich fehlen der Kunst des Meisters nicht viele Züge, die letzten Endes niederländischen Ursprung haben; aber wo sind die nicht in der Kunst des 16. Jahrhunderts, zumal in Norddeutschland? Hierhin gehören vor allem Trachtmotive, wie überhaupt die Vorliebe für phantastische Formen und modisches Kostüm.

Es ist kein Zweifel möglich: Claus Berg hat in Süddeutschland gelernt und zwar hauptsächlich von Veit Stoß. So einleuchtend diese Behauptung scheint, ist es immerhin nötig, sich von vornherein zu vergegenwärtigen, daß das vielleicht sichtbarst Gemeinsame beider Meister ihr wildes Temperament und ihre derbe Leidenschaftlichkeit ist; Temperament und Lebensgefühl werden aber nicht erlernt und übernommen. Doch sind rein stilistisch und motivisch so viele Verwandschaften zwischen den Werken des Veit Stoß und des Claus Berg, daß sie nur erklärt werden können durch eine Lehrzeit des Jüngeren beim Älteren. Thorlacius-Ussings Verdienst ist es, dies zuerst gesehen und nachgewiesen zu haben, nachdem schon Adolph Goldschmidt, Francis Beckett und Münzenberger und Beißel von süddeutschem Einfluß allgemein gesprochen hatten und Struck schon den Namen V. Stoß genannte hatte. Um Thorlacius-Ussing, der in der Hauptsache Détailbeobachtungen anführt, nicht zu wiederholen, sei nur das Wichtigste und Allgemeine gesagt.

Im Gegensatz zu der vorwiegend szenischen Schnitzkunst der Niederlande und der traditionsgebundenen, nur unentschieden der westlichen Kunst folgenden Skulptur Norddeutschlands war den süddeutschen Bildnern um 1500 entschieden und fast ausschließliches Anliegen die Darstellung der menschlichen Figur. Nur für Reliefs, z. B. die Flügelreliefs von Altären (Blaubeuren), gilt dies nicht, aber sie sind ja nur plastisch erhöhte Gemälde; die Enklave der Schnitzschule von Hall ist eben darum Enklave, weil sie der niederländischen Kunstübung folgte[1]). Wo durch das Thema szenische Handlung gefordert war, wurde natürlich Handlung dargestellt, aber wesentlich nur handelnde Figuren. Man hütete sich, allzu sehr in Wettstreit zu treten mit der Malerei, die alles, Raum und Ding, Licht und Luft, Stoff und Schein darstellen darf. In diesem Wesentlichen verfuhren Benedikt Dreyer und Claus Berg wie die süddeutschen Meister. Auch ihnen war die Figur alles.

Es gehört zum Wesen der Kunst um 1500 — und es ist dies das Erbe des 15. Jahrhunderts —, daß der dargestellte Mensch, Heilige oder Gott Individuum und Charakter ist; zum Wesen der süddeutschen Skulptur dieser Zeit, daß das Individuelle und Charakteristische sich nicht in der szenischen Handlung erfüllen — wie in den niederländischen Bühnenaltären, wo jede Figur soviel an Charakter, Mimik und Gestik hat, wie sie der Schauspieler zur drastischen Wirkung braucht —, sondern über die aktuelle Bedeutung der Figur hinaus gesteigert sind zum Großpersönlichen und Pathetischen. Im Einzelnen kann man nach den Mitteln solcher Steigerung und nach dem erreichten Pathos lokale Idiome und zeitliche Stile unterscheiden: um 1480 sind die Hauptmittel der Übersteigerung Spreizung und Schärfung aller Formen, Richtungskontrastierung, verschränkte Bewegung und Zerschlitzung der Massen; um 1500 körperliche Organisation, statuarische Bindung, Wucht und Würde; um 1520 sind beide Arten vereint zu körperlicher Wucht in leidenschaftlicher Bewegung, zum Kontrast von Schwellung und Schwung, Kubik und Kerbung; man findet in jeder Landschaft einen eigenen Charakter, ein anderes Pathos: in Oberschwaben liebt man das Mütterliche, Innige, Beharrende und Gefaßte; heldisch herb sind

[1]) M. Schuette, d. Schwäb. Schnitzaltar, Straßburg 1907. S. 130 ff.

die niederschwäbischen Heiligen; Glanz, Würde und Versehrtheit sind in den oberrheinischen Werken seltsam und großartig gepaart; in Bayern redet man bäurisch derb. So rein und in Sonderung ist aber alles nicht, es ist durcheinander; die Scheidung und begriffliche Formulierung vereinfacht und fälscht, zumal gerade in einer solchen Kunst des individuellen Pathos' das Temperament des einzelnen Meisters entscheidend den Stil und das Pathos der Figur bestimmen muß: Riemenschneiders Charaktere sind resignierend und schmerzlich, Veit Stoß kennt jede Wildheit des Herzens und alle Leidenschaft. Man mag scheiden und ordnen oder den unendlichen Reichtum, die Fülle der gestalteten Möglichkeit als grandiose Einheit erfassen: gemeinsam ist allen Werken die Steigerung des Individuellen zum pathetischen Charakter. Auch darin gleicht die Kunst Claus Bergs (wie die B. Dreyers) der süddeutschen.

Fast ausschließlich sind gewandete Menschen dargestellt, so ist es selbstverständlich, daß der Gewandstil in erster Linie die pathetische Charakterisierung leistet. Denn außer Kopf und Händen, allenfalls Füßen sieht man von der Figur nur das Gewand, den Körper und seine Bewegung nur durch das Gewand hindurch und in ihm. Das Gewand ist Figur und das Pathos der Falten ist Pathos des Menschen, die Falten sagen den Charakter. So ist es gewiß in jeder Kunst, die Gewandfiguren als Charaktere bildet: aber nur selten war die Sprache der Gewandfalten in dem Maße das individuelle Pathos und der Charakter des dargestellten Menschen, wie in der süddeutschen Kunst um 1500 und eben bei Dreyer und Berg.

Daß die Kunst B. Dreyers und Claus Bergs in diesem Wesentlichen mit der süddeutschen übereinstimmt und im Gegensatz zur niederländischen steht, ohne jede Beziehung aber zu der unentschiedenen und rückständigen älteren lübischen Kunst ist, das offenbart die Betrachtung und das ist wichtig. Nur von speziellem historischen Interesse ist jedoch die Frage, wie es tatsächlich zu dieser Übereinstimmung kam, was sie ermöglichte. Ja, es ist für die Bedeutung der Werke gleichgültig, ob überhaupt „Beziehungen" „Einflüsse" usw. bestanden oder das eine nur norddeutsche Parallele ist zu der gleichen künstlerischen Erscheinung in Süddeutschland. Das soll man wissen und doch nicht, wie es heute vielfach üblich geworden ist, die Nase rümpfen über die Forschungen nach „Beziehungen", „Abhängigkeiten", „Einflüssen", „Schulzusammenhängen". Denn so wie der Charakter eines Menschen am deutlichsten sich darin offenbart, welchen Einflüssen er Raum gibt, welche er von sich weist, welchen Menschen er sich erschließt, was er an ihnen liebt, verehrt, was er von ihnen lernt, so offenbart sich der Charakter eines Künstlers in dem, was er von anderen lernt, wie er das Erlernte verwendet und verwandelt, was er daraus macht. Alles, was man kunsthistorisch Beziehungen nennt, sind Zeugnisse von Wahlverwandtschaft. Wären Dreyer und Berg nicht so geartet, wie sie es waren, so hätten sie in Süddeutschland nicht das gelernt, was sie in Wahrheit sich zu Eigen machten.

Viel leichter faßbar, als der Einfluß oberschwäbischer Kunst auf Dreyer[1]), ist der Einfluß der Kunst des Veit Stoß[2]) auf Claus Berg. Das gedrängte Nebeneinander gewandüberrauschter Figuren, von denen jede als einzelne Figur und als Charakter bestimmt und abgesondert ist, jede sich so bewegt, daß sie isolierbar ist, während doch das Ganze durch verschränkte und leidenschaftliche Gesamtbewegung vereinigt wird, das kannte Veit Stoß (Krakauer Marienaltar), das kennt Claus Berg (Odenser Altar). Die Figuren Veit Stoß' ertrinken im Gewand, die Mäntel sind immer zu stoffreich, Veit Stoß steigerte die Sprache des Gewandes allein schon dadurch, daß jede Figur mehr Stoffmassen zu tragen hat, als

[1]) Trotz einiger in Besprechungen geäußerten Bedenken gegen die bestimmte Behauptung gerade oberschwäbischen Einflußes auf Dreyer halte ich die Behauptung aufrecht, zumal ich inzwischen weitere Belege dafür gefunden habe. Vgl. Exkurs im Anhang. [2]) Abb. d. Werke V. Stoß' b. Loßnitzer a. a. O.

es je eine Mode verlangte; so auch Claus Berg. Dasselbe gilt von den Haaren: wie brandende Wogen stürzen die Locken über das Haupt des Johannes vom Krakauer Marienaltar, über das Haupt des Vindinger, des Tirstruper Johannes. Veit Stoß liebte es, dreieckige große gemuldete Gewandflächen vor die Figur zu breiten (Grabmal Kasimirs IV. in Krakau), Claus Berg ebenso, und zwar ist es bezeichnend, daß dies spezifisch Stoß'sche Motiv die frühen Figuren Claus Bergs beherrscht: Asperuper Johannes (auch Maria, aber nicht so deutlich), Grabmal des Königs Hans, Odenser Altar. Auf die Wirbelfalten, die man so gern auf Veit Stoß zurückführt, lege ich keinen Nachdruck; man findet sie auch anderswo, z. B. in Schwaben, am Oberrhein. Sichtlich verwandt sind Einzelheiten in der Ausarbeitung der Gesichtszüge, z. B. die scharfe Markierung des Augensackes, der Falten der Augenhöhle, der Falte über der Nasenwurzel, verwandt auch die Kleinheit der Hände und ihre karge, knochige Festigkeit[1]). Es ist nicht schwer, in den Frauen des Odenser Altares, in der Art, wie der Block längsgeschlitzt ist, so daß zügige Faltenstege über die Figuren streichen, die Herkunft von Veit Stoß zu spüren, ja, noch die Faltensprache des großen Nördlingers zu hören. Man kann nach Belieben Verwandtschaften im großen und kleinen aufzeigen: hier sei nur noch daran erinnert, daß Claus Berg den Kruzifixustypus von Veit Stoß übernommen hat (Nic. Gerhard von Leyen, Nördlingen, Veit Stoß, Berg)[2]).

Solche Fülle der Beziehungen der Kunst des Claus Berg zu der des Veit Stoß wird am plausibelsten erklärt durch die Annahme, daß der junge Norddeutsche bei dem älteren fränkischen Meister gelernt hat. Die Zeit, wann Berg in Stoß' Werkstatt war, läßt sich dadurch näher bestimmen, daß er die Krakauer Arbeiten kannte (er braucht darum nicht dagewesen sein, Kenntnis von Zeichnungen genügt), eine Bekanntschaft mit dem Spätstil des Meisters jedoch durch nichts bezeugt wird. Thorlacius-Ussing verweist darauf, daß Stoß nach seiner Brandmarkung im Jahre 1503 wiederholt darüber klagte, daß er keine Gesellen fand; seine Werkstatt war boykottiert. Möglich ist, daß damals Berg die Werkstatt des Veit Stoß verließ und in seine nördliche Heimat zog.

In Nürnberg hat Claus Berg natürlich auch anderes gesehen, so z. B. das Rebeck'sche Epitaph, das zuerst eine plastische Krönungsgruppe räumlich klar bildete. Aber man darf nicht nur auf Nürnbergische Arbeiten weisen: war ein junger Bildschnitzer auf der Wanderschaft, so sah er sich gewiß alles an, was ihm in die Quere kam, und lernte allenorts und viel mehr, als sich später nachweisen läßt. Besonders auffallend und darum erwähnenswert ist die Verwandtschaft des Odenser Corpus' mit einem bestimmten oberschwäbischen Altar: dem Altar aus Salmansrieden (im Besitz der Familie Huber in Kempten im Allgäu[3]). Dieser Altar hat deutlich ulmisches Gepräge und wird von Gröber mit dem Blaubeurer Meister zusammengebracht, ist aber doch wesentlich reicher und bewegter und auch später als der Altar von Blaubeuren. Dargestellt ist die Krönung Mariae nicht als übliche Dreier-Gruppe, sondern als figurenreiches Relief in der Art etwa der Stuttgarter Reliefs Syrlins d. J. und Langeisens. Auf dem Boden sehr gedrängt, doch räumlich hinter einander geordnet, knien heilige Frauen und Männer, über ihnen in der Luft, umgeben von den Männern des Alten und Neuen Bundes, umstanden von Engeln, krönt Christus Maria. Die Komposition, die Art wie der Schrein von unten bis oben mit Heiligen vollgedrängt ist, die Krönung in der Höhe erinnert an Odense. Die gedrängte Fülle bei starker Räumlichkeit der Bewegungen (bes. Krönungsgruppe), die Freude an getreuer Ausarbeitung der reichen Pracht, die Häufung der Kostbarkeiten (Kronen usw.), ist in

[1]) gute Detailabb. von Gesichtern, Händen des Krakauer Altares b. Pinder, 15. Jahrh.

[2]) Wie ähnlich im Geiste reifere Werke des Stoß denen Bergs sein können, sieht man gut am Berliner Johannes d. T. (K. F. M. J. 2965) von ca. 1507; vgl. Voege, Kat. [3]) Gröber a. a. O. Abb. 17.

beiden Werken gleich deutlich. Dazu kommt die Ähnlichkeit der Typen und des Gewandstiles; gewiß ist bei Claus Berg alles rauschender, wilder und wüster — er ist eben kein lyrischer Schwabe —: aber vorgebildet sind viele seiner Motive schon im Salmansriedener Altar: das weite energische Ausziehen des Gewandes zum Boden in ein durch straffe Faltenstege gefestigtes Dreieck, das man hier überall findet und überhaupt eine Eigentümlichkeit gewisser oberschwäbischer und allgäuischer Werke ist (Meister der Mindelheimer Sippe, Jörg Lederer usw.[1]), kehrt ganz ähnlich bei Berg wieder (Krönungsgruppen, bes. Ny-Carlsberg-Glypothek, Odenser Predella). Auch die Vorliebe für den energischen Schwung paralleler Falten, für die wirblig am Boden sich bauschenden Gewandmassen braucht nicht, aber kann durch die Annahme einer Bekanntschaft Bergs mit solchen oberschwäbischen Werken erklärt werden. Auch ist noch hinzuweisen auf den gleichen oberen Abschluß und die Ähnlichkeit des Rankenwerks im Salmansriedener und im Odenser Altar.

Zu all dem kommt schließlich der Einfluß der süddeutschen Graphik und auf Bergs Kunst. Nicht nur, daß in des Meisters Werkstatt graphische Kompositionen in Plastik übersetzt wurden (Odenser Flügel), auch in den besten Werken findet man Spuren der Einwirkung: deutlich in den Krönungsgruppen, die wohl ohne das Blatt aus dem Marienleben Dürers nicht so aussehen würden. Auch Cranachs Graphik wird Claus Berg gekannt haben: der weit ausgezogene Mantel des einen Knieenden und der flatternde des Johannes auf Cranachs Kreuzigungsholzschnitt von 1502 lassen an Berg denken. Von Cranach mag Berg auch die von Putten durchtummelten Wolken gelernt haben. Daß Claus Berg Schäuffelein kopiert hat, hat Thorlacius-Ussing nachgewiesen und wurde schon erwähnt. Man hat Claus Bergs Kunst in Zusammenhang bringen wollen mit der des obersächsischen Meisters H. W.[2]). In der Tat sind manche von dessen Arbeiten sehr ähnlich denen des Claus Berg, so besonders die Figuren vom Portal der Schloßkirche in Chemnitz[3]). Aber die Chronologie läßt eine Abhängigkeit Bergs von H. W. nicht zu: der Tirstruper Johannes von 1522 ist am verwandtesten mit H. W.'s Chemnitzer Figuren; diese sind aber 1525 datiert. Aber es läßt sich auch verstehen, wie es zu solcher Ähnlichkeit kommt. Zunächst sind H. W. und Claus Berg Meister der gleichen Generation (Stoß ist 30 Jahre älter!), beide sind Norddeutsche (H. W. kommt aller Wahrscheinlichkeit nach aus der Hildesheimer Gegend[4]), beider Stil hat sich in süddeutscher Schulung gebildet, für beider Meister Kunst ist die des Veit Stoß Voraussetzung. Die derbe Pathetik der Chemnitzer Figuren ist durch den Eindruck der Werke des wüsten Hallenser Backoffen-Schülers auf H. W. zu erklären[5]).

Die Schulung Claus Bergs in Süddeutschland, wesentlich bei Veit Stoß, ist nicht zu bezweifeln. Wie ist es aber mit dem Charakter seiner Kunst, ist er süd- oder norddeutsch? Jedem, der ein Gefühl für die deutschen Stammescharaktere hat, ist die Antwort selbstverständlich: Claus Bergs Kunst hat einen ausgesprochen norddeutschen Charakter. Es ist sinnlos, das nachzuweisen: wem die Werke das nicht sagen, wird auch durch Hinweise im Einzelnen nicht überzeugt. Welchen süddeutschen Stammescharakter etwa soll seine Kunst aussprechen? Hat sie nicht eine Gemeinsamkeit mit der des ganz anders gearteten Dreyer, eine Gemeinsamkeit, die nicht durch die gleiche süddeutsche Schulung erklärt wird, sondern gerade im Gegensatz zu aller süddeutschen Art steht? Wie sie nennen? Vielleicht kann man diesen Wesenszug nur negativ bestimmen: es ist der völlige Mangel an Leichtigkeit und ursprünglicher Anmut. Pinder hat — wie mir scheint mit völligem Recht — in Riemenschneiders Werken das Zeugnis seiner norddeutschen Herkunft erkennen

[1]) Gröber a. a. O. [2]) Beckett, Kunstmusseets Aarskrift, Kopenhagen 1917 u. a. a. O.
[3]) Abb. b. Henschel, Sächsische Plastik um 1500. Leipzig 1925.
[4]) Henschel, Meister H. W., ungedruckte Diss. Leipzig 1923.
[5]) Hentschel a. a. O. — vgl. Kautzsch, Backoffen, Diss. Halle.

wollen und hingewiesen vor allem auf die Herbheit und Trockenheit aller Gesichter, die er bildete. So sind auch alle Gesichter, die B. Dreyer schnitzte, man denke nur an die knappe, karge Form von Mund und Nase in einem Gesicht wie dem des Apostels Johannes, das sichtlich jugendlich schwellend gemeint ist. So sind auch die Gesichter bei Claus Berg: immer ist der Mund klein, die Lippen kaum knappe Streifen. Gibt es das irgendwo in süddeutscher Kunst, daß man einem so pathetischen, brünstig geschwellten, ekstatischen Heiligen wie dem Tirstruper Johannes ein so trockenes, nüchtern-moroses Gesicht gibt? Wo Claus Berg Anmut und Grazie des edlen Hofstaats der Maria hätte darstellen können, stehen da nicht dralle Bauernmädchen, die sich zwar spreizen und versuchen zierlich zu benehmen, die gewiß auch lächeln, aber doch im Grunde zu schwer und auch zu ernsthaft sind? Bei keiner Figur hat Claus Berg seine Art so sehr verleugnet, so sehr versucht, ihr wirklich Leichtigkeit und Anmut zu verleihen, wie bei der Flensburger Madonna — und sie ist eine wahrhaft liebliche und liebenswürdige Schöpfung und voll süßer Melodie zärtlicher Innigkeit: und doch ist das Gesicht der himmlischen Jungfrau das einer verschämten ländlichen Schönheit.

Das möge hier genügen. Von den großen Werten, die solcher Armut und Kargheit Kehrseite sind, und von dem Positiven, was den norddeutschen Meistern gemeinsam ist und was die lübisch-baltische Skulptur im Anfang des 16. Jahrhunderts von der süddeutschen unterscheidet, wird noch etwas gesagt werden müssen, wenn die Werke einiger anderer nordischer Meister in die Betrachtung eingezogen sind.

II. ANONYME MEISTER.

Außer den Werken Benedikt Dreyers und Claus Bergs bezeugen einige andere Altäre den Stilwandel in der lübisch-baltischen Skulptur. Alle diese Werke stehen in irgendeiner Weise unter dem Einfluß der Kunst Dreyers oder Bergs, ohne daß man sie als Schulgut, selbst im weitesten Sinne, bezeichnen darf. Vielmehr sind sie, jedes nach seiner besonderen Art, von so bestimmtem persönlichem Stil, daß man in ihnen die Charaktere der dahinterstehenden Meister greifen kann. Das ist kein Wunder; denn nie vorher war ja so sehr alle Bemühung auf individuelle Charakteristik und zugleich temperamentvollen Vortrag gerichtet wie in der Kunst zu Anfang des 16. Jahrhunderts und später keineswegs immer. Solche Kunst wird aber reinerer Spiegel des Temperamentes und des Charakters des Meisters sein als eine andere weniger persönliche oder weniger temperamentvolle. In dieser Zeit kam der Begriff des Künstlers auf, und wir sind darum berechtigt, von den Meistern dieser Altäre zu reden und nicht bei dem Objektiven der Werke stehen zu bleiben, wie man es bei der Betrachtung von Werken des Mittelalters im Allgemeinen zu tun hat. Denn die Werke des Mittelalters sind wesentlich und in erster Linie Manifestationen des Geistes der ganzen Christenheit und des besonderen Genies der Generationen. Die Werke des 16. Jahrhunderts sind aber so sehr persönliche Manifestationen ihrer Meister, daß die Meister bestimmbar und greifbar und immer gegenwärtig im Werk sind, selbst wenn sie mit Namen nicht bekannt, nur nach ihren Werken zu benennen sind. Fünf Bildschnitzer von Format werden durch den persönlichen und besonderen Charakter ihrer Werke im Umkreise und im weiteren Gefolge Dreyers und Bergs bezeugt; zwei von ihnen sind in der Qualität der Arbeit den beiden bekannten Meistern ebenbürtig, jedoch nicht von dem Umfang der Produktion und wohl auch nicht von solcher inneren Spannweite ihrer Möglichkeiten wie Dreyer und Berg. Es ist glücklich, daß wir gerade über diese beiden Meister Nachrichten haben, und wohl nicht zufällig: denn sie sind tatsächlich die führenden Meister.

Nachdem die Kunst der beiden Großen so ausführlich abgehandelt worden ist, genügt hier eine kurze Charakteristik.

1. Der Meister des Prenzlauer Hochaltares. (Taf. XXII).

Es wurde oben schon erwähnt, daß der Hochaltar der Marienkirche in Prenzlau[1]) die Annahme einer frühen Tätigkeit Claus Bergs nahelegt. Dieser inschriftlich als 1512 in Lübeck verfertigt bezeichnete Altar zeigt eine leichte Anlehnung an Bergs Stil, vor allem in den Aposteln auf den Flügeln. Man braucht nur die Köpfe (und auch die Stellung) der Apostel links anzusehen, um überzeugt zu sein. Dabei ist übrigens zu beachten, daß die Gewandmotive, besonders die lappigen, vor den Körper gelegten, zerknitterten dreieckigen Faltenflächen Veit Stoß noch näher sind als die der frühesten Figuren Bergs selber (Johannes in Asperup, Grabstein König Hans). Man wird daraus schließen, daß Claus Berg in seinen früheren (verlorenen) lübischen Werken noch enger der Kunst seines Lehrers verbunden war, was ja nur natürlich ist und unsere Meinung über die Chronologie der erhaltenen Werke und die Entwicklung Bergs nur stützen kann. Im übrigen spürt man, daß der Meister des Prenzlauer Altares weniger revolutionär ist als Dreyer und Berg, mehr in der lübischen Tradition verwurzelt. — Die schematische Reihung der Apostel in den Flügeln, die szenische Predella sind lübischer Gewohnheit nicht fremd. Ganz ähnlich ist z. B. der Altar der Maria Aegyptiaca aus der Burgkirche in seiner Anordnung; sogar das große Mittelfeld mit der einzelnen Heiligen (Maria Aegyptiaca) findet sich in diesem Altar, der ein typisches Beispiel für die Spätwerke der alten rückständigen Werkstätten ist[2]). Daß der Prenzlauer Meister auch Dreyer gekannt und vom ihm Anregungen empfangen habe, meint man in der Madonnenfigur zu sehen, hinter der aber doch wohl mehr Fränkisches als Schwäbisches zu spüren ist.

Von Dreyer und Berg unterscheidet sich der Prenzlauer Meister durch seine ruhige zurückhaltende Sicherheit, durch Mangel an Temperament und die Vorliebe für breite Pracht und heiter klare Rhythmik. Sein Werk entspricht der Stilstufe von Heilbronn und und Blaubeuren (Hochrenaissance), es ist noch nichts von barocker Steigerung oder manieristischer Künstlichkeit zu merken. Klug und verständig in der Wahl seiner Mittel, kein wilder Neuerer, aber willig brauchbare und ihm gemäße neue Formen verwendend, hat der Prenzlauer Meister es verstanden, gleichsam stillschweigend und ohne Aufsehen zu erregen, die neue Art mit der biederen heimischen schon im Beginn des Stilwandels zu versöhnen und so den dekorativ prächtigsten Altar lübischer Herkunft zu erstellen. Es scheint nicht nötig anzunehmen, daß er in Süddeutschland gelernt habe, wiewohl es gut denkbar ist; es genügt das Vorbild Dreyers und Bergs und für die szenische Predella Stichvorlagen. Zu bedenken ist jedoch, daß der Prenzlauer Altar für uns das erste sicher datierte Zeugnis für den Stilwandel im lübisch-baltischen Kunstkreise ist. Werke von Berg oder Dreyer, die vor 1512 mit Sicherheit beglaubigt sind, kennt man nicht; wahrscheinlich wurden die Asperuper und Skambyer Kreuzgruppen und die ersten Lettnerfiguren Dreyers gleichzeitig gearbeitet. Aber man traut dem Prenzlauer Meister nicht recht zu, daß er von sich aus den Weg zum Neuen fand. Dazu ist er zu bieder und gemächlich in seinem Werk. Die schöne Qualität seiner Arbeit ist immer gerühmt worden, und die prächtige Wohlausgewogenheit seiner Komposition, die bei aller Herbheit und Zurückhaltung festliche Fülle des Altars ist von großem Reiz. Für die Bedeutung Lübecks als Kunstmetropole ist es bezeichnend, daß die uckermärkische Hauptstadt in dieser Spätzeit nicht bei südlicheren, etwa obersächsischen Werkstätten (wie es gebräuchlich war) den neuen großen Prunkaltar bestellte, sondern in Lübeck.

Vorläufig vermag ich weitere Werke dieses interessanten Meisters nicht aufzuweisen. Eine Reihe bäurischer Werke der weiteren Umgebung stehen unter dem Einfluß dieses lübischen Altares und geben uns Zeugnis von der Wertschätzung des Werkes. Dahin rechne ich

[1]) Inv. Brandenburg Bd. III. 1. Prenzlau. — Goldschmidt a. a. O. [2]) Lübeck, Annen-Mus.; 1519.

Altäre wie den in Retgendorf bei Schwerin[1]), eine provinzielle Arbeit, die ebenso Beziehungen hat zum älteren lübischen Stil (vor allem im Corpus), wie eine Kenntnis des neuen verrät; Verkündigung und Anbetung der Könige in den Flügeln stehen der Art des Prenzlauer Meisters so nah, daß hier wohl ein Werkstatt-, resp. Schulzusammenhang anzunehmen ist. Mir scheint, daß hinter dem Verkündigungsengel, dessen Gewand trotz der steifen Haltung des Körpers wirblig schwingt, als Anreger Figuren wie die flatternden Engel des Prenzlauer Altares zu denken sind. An dem anbetenden König des rechten Flügels fällt die nur durch wenige schärfere Randfalten gemilderte, schwere, massige Wölbung des Körpers im Mantel auf, ein Motiv, das in der schönen Prenzlauer Predella mehrfach wiederkehrt und den breiten, festen Charakter ihrer szenischen Darstellung geradezu bestimmt.

Es ist nicht ausgeschlossen, daß in dem Schonenfahrerstuhl und dem der Bergenfahrer in der Lübecker Marienkirche Arbeiten des Meisters des Prenzlauer Hochaltares erhalten sind. Nicht allein die prachtvolle breite Dekorationskraft, die dem Altar wie den Gestühlen eine harmonische sichere Festlichkeit gibt, sondern gewisse Übereinstimmungen des figuralen und ornamentalen Stiles, sowie vor allem die Stellung dieser Werke in der lübischen Skulptur-Entwicklung veranlassen mich, mit Vorsicht und allem Vorbehalt die Vermutung auszusprechen.

Der schöne Schonenfahrerstuhl[2]), 1506 datiert, das früheste der genannten Stücke, steht in engem Zusammenhang mit der Kunst der alten Werkstätten. Die Relieffiguren der Wangen in ihrer biederen Schlichtheit, ihrer eindrucksvollen Einfachheit sind, wie die Vereinigung von etwas simpler Monumentalität der Körperdarstellung mit einem flaufaltigen Gewandstil zeigt, in der Nachfolge der größeren Kunst Notkes und H. v. d. Heides entstanden. Die Breite und feste Rundung der Formen, die statuarische Kontrapostik, das Pathos der Köpfe gibt ihnen jedoch einen besonderen Charakter, dessen Unterschied zu dem der älteren Kunst in der Richtung auf den Stil der Prenzlauer Flügel und Predella zu liegen scheint. Daß das Ornament der Rückwand (soweit es alt ist) reines Rankenwerk ist, ist ein Zeichen der Fortschrittlichkeit dieses Gestühls und unterscheidet es von der älteren Kunst.

Zweifellos ist der prächtige Bergenfahrerstuhl von 1518 von derselben Werkstatt gearbeitet[3]). Schon die sehr ähnliche Gesamtanlage spricht dafür. Beweisend ist der Stil der Wangenfiguren: vergleicht man nur die Dorothea des Schonenfahrerstuhles mit der Verkündigungs-Maria des späteren Gestühles, so ist es deutlich genug, um begründende Worte zu sparen. Ebenso deutlich ist, wie ich meine, daß die Verkündigung des Bergenfahrerstuhls unter dem Eindruck der bedeutenden Arbeiten B. Dreyers für die Kirche entstand. Die gegen die Figuren des älteren Gestühls erstaunliche Kraft der Bewegung, die Größe und Würde der plastischen Formen erklärt das Vorbild von Figuren wie der Lettnermadonna (vgl. Köpfe und Hände; besonders rechte Hand Gabriels mit der rechten der Lettnermadonna)[4]). Die Bedeutung des Dreyer'schen Einflusses in den Schnitzereien des Bergenfahrergestühls wird klarer, wenn man im Nowgerodfahrerstuhl der Marienkirche[5]) von 1523 noch ein letztes Stuhlwerk derselben Werkstatt sieht, für dessen figuralen Stil Dreyers Wirksamkeit vergeblich war. Der biedere Gottvater der Nordwange ist fast der-

[1]) Meckl. Inv. II. S. 650, Abb. S. 651. [2]) Lüb. Inv. II. 2. S. 269–272, dort auch Abb.

[3]) Lüb. Inv. II. 2. S. 272–276, dort auch Abb.

[4]) Die Figuren der Südwange der Nordhälfte des Gestühls (König Olav u. hl. Katherina) sind steifer als die übrigen und wohl nicht von derselben Hand, sind aber durch ihre stilistische Rückständigkeit den Reliefs des Schonenfahrerstuhls äußerlich ähnlicher.

[5]) Lüb. Inv. II. 2. S. 279 ff., dort Abb.

selbe wie der von der Marienkrönung vom Altar der Marienbrüderschaft zum Rosenkranz aus der Lübecker Jakobikirche (jetzt Annenmuseum)[1]), nur im Kopf forcierter, in den Falten noch schlaffer. Das völlige Stagnieren der Entwicklung in den älteren Werkstätten und die lebendige Kraft des neuen Stils wird hier einmal recht deutlich. — Da man aus den entwickelten Reliefs des Bergenfahrerstuhls (Verkündigungsengel z. B.) auch das Echo der Kunst Claus Bergs vernehmen kann, so gewinnt die Meinung, daß der Meister mit dem Prenzlauer identisch sei, an Wahrscheinlichkeit. Es ließe sich noch manches Einzelne dafür anführen; wirklich Stichhaltiges nicht. Solange nicht ein zweites sicheres Werk des Prenzlauers bekannt ist, wird man vorsichtig sein müssen, zumal die künstlerischen Themen (Altar, Gestühl) so verschieden sind[2]).

Wichtig ist nur, zu sehen, daß in diesen drei in Lübeck geschaffenen Arbeiten, dem Schonenfahrerstuhl von 1506, dem Prenzlauer Altar von 1512, dem Bergenfahrerstuhl von 1518, die aus der heimischen Tradition erwuchsen, der neue, durch Dreyers und Bergs Kunst repräsentierte Stil sich mit dem alten mischt und verbindet und daß diesen drei Werken eine dekorative Sicherheit, eine gemächliche Breite und eine schöne Festlichkeit gemeinsam ist.

2. Der Meister der Lübecker Sippe. (Taf. XIX, XXIII, XXIV).

Der Sippenaltar aus der Lübecker Burgkirche, den jetzt das Annenmuseum verwahrt, ist, wie erwähnt, von Karl Schaefer als ein Jugend- oder Frühwerk Claus Bergs ausgegeben worden[3]). Zu dieser falschen Annahme wurde Schaefer dadurch verführt, daß die Flügelfiguren, vor allem der Christopher und der Georg an Berg'sche Figuren wie etwa die Güstrower Apostel oder die aus dem Odenser Corpus erinnern. Aber gerade diesen Figuren sollte man doch ansehen, wenn man echte Werke Bergs kennt, daß sie unmöglich von Berg stammen können, sondern von der Hand eines sehr anderen Meisters, dem Bergs pathetischer Bewegungsstil zwar imponierte, der sich aber vergeblich mühte, ihn nachschöpferisch zu meistern. Man sehe darauf hin nur den Sebastian an: Schreitbewegung, Knickung und Verschränkung scheint von Berg entlehnt; aber anstatt daß solche Motive der Figur wilde Kraft geben, ihre Bewegung zum mitreißenden Schwung werden lassen, daß die Gegenkräfte und Schranken Gewalt und Pathos steigern wie bei Claus Berg, ist gerade das Gegenteil erreicht: schmerzlich ist der Sebastian geknickt, in den Schranken gefesselt; pathetische Kraft ward zu schmerzlicher Resignation, dramatische Energie zu lyrischer Schwärmerei. Und nun gar die Unsicherheit des Räumlichen, wie die Figur in der Fläche ausgespannt und verrenkt ist! Und der Mangel an Körpertektonik! Richtig ist, daß der Lübecker Sippenaltar darin rückständig ist, daß die Beherrschung von Körper und Raum noch nicht da ist (das würde ja allenfalls für ein „Jugendwerk" sprechen); aber woher kommen dann solche Motive, wie sie eben nur ein Meister erfinden kann, der Raum und Körper so beherrscht wie Berg? Schließlich sagt die Arbeit, der Schnitz selber entscheidend aus, daß diese Figuren Claus Berg nicht gehören: zwar ist das Bemühen offensichtlich, Bergs scharfe, kantige Formen anzubringen, vor allem beim Christoph; doch wieviel Weichheit, wieviel an Schwebungen, zarten Übergängen von Fläche zu Steg ist nicht da! Der große Reiz des Sebastian und der eigentümliche Wert dieser Figur liegt gerade nicht in dem, was sich auch bei Claus Berg findet, sondern im Lyrischen, Versehrten,

---

[1]) Lüb. Inv. III. 2. S. 362/3. Werkstatt H. v. d. Heides, vgl. Inv. III. 2. S. 364 (Gregorsmesse).

[2]) Die im Annenmuseum bewahrten herrlichen Rankenfüllungen des alten Bürgermeisterstuhls der Marienkirche gehören stilistisch eng zum Bergenfahrerstuhl, wie das Inv. II. 2. S. 276 mit Recht feststellt.

[3]) Schaefer, Jahrb. d. pr. Ks. XXXVIII. 1917. S. 112 ff.

Herb-Zarten, Schmerzlichen; in dem Maße, in dem der Christoph und der Georg Bergs Stil näher sind, sind sie auch eindrucksloser und schwächer.

In der Sippendarstellung des Corpus ist überhaupt kein Einfluß von Berg zu spüren. Nichts verbindet die persönliche Art des Sippenmeisters mit der Claus Bergs, kaum die allgemein norddeutsche Herbheit und Kargheit der Typen.

Im Thematischen und in der allgemeinen Anordnung setzt der Altar die lübische Tradition fort, sein leichter beweglicher Stil steht aber zu der altertümlichen Stockigkeit der älteren Werke in demselben Kontrast wie der Stil Dreyers zu dem Notkes. Innerhalb der älteren lübischen Kunst ist zwar auch eine Entwicklung von Steifheit zu Bewegtheit, von symmetrischer und frontaler Repräsentation zur lebenswarmen Intimität zu verfolgen, aber die Burgkirchensippe steht doch mit einem Male da als ein Werk eines ganz anderen Geistes. Im Lübecker Annenmuseum läßt sich die Entwicklung gut verfolgen an einer Reihe von Sippenaltären: 1. kleiner Sippenaltar aus der Lübecker Burgkirche, 2. Corpus eines Altares aus der Lübecker Marienkirche (im Inventar ohne zureichenden Grund als zum ehemaligen Bergenfahreraltar gehörig bezeichnet), 3. Altar aus Schlutup (bei Lübeck) und dann 4. der große Sippenaltar aus der Burgkirche, der wirklich in allem grundsätzlich anders ist.

Die niederländische Walmform des oberen Abschlusses hat dazu verleitet, den Stil des Altares vom Westen herzuleiten[1]); die liebevolle Ausschmückung des Szenischen, die freie Anordnung der disputierenden Männer im Hintergrund, die Freude am Genre findet man ähnlich schon im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts in den Niederlanden (Altar aus Anderghem im Brüsseler Kunstgewerbe-Museum[2]). Gerade diese Züge der niederländischen Kunst aber fanden in Süddeutschland, besonders in den oberschwäbischen Sippenaltären, Aufnahme. Von dem Stil solcher schwäbischer Werke spürt man, glaube ich, deutlich etwas in dem lübischen Altar. Besonders ist es der Gewandstil, der sich von dem niederländischen in dem Maße unterscheidet, wie er dem schwäbischen nahekommt. Die Mittelgruppe in Lübeck vergleiche man mit der aus Mauchs Bieselbacher Altar von 1501[3]): die Haltung der beiden Frauen ist ähnlich; man beachte die Neigung des Kopfes der Maria, ihren rechten Arm, auch die Faltenbildung (wie die Knie sich durchs Gewand drücken, so daß knittrige Faltenstege herabfallen, wie der Mantel auf dem Schoß der Maria sich bauscht, wie die Massen auf den Boden stoßen). Die ganz unlübische Ranke mit dem krabbelnden Putto, dessen Bildung doch wohl italienische Formen voraussetzt, unten am Lübecker Altar, wäre durch Kenntnis von Werken wie Bieselbach befriedigend erklärt. Der Bieselbacher Altar ist nur ein einzelnes Werk aus einer großen Reihe, die alle von Daniel Mauch, seiner Werkstatt oder dem mit ihm zusammenarbeitenden jüngeren Martin Schaffner stammen und die man alle einmal mit dem Lübecker Altar vergleichen muß, um die entferntere oder nähere Verwandschaft zu sehen (München, Bayr. Nat. Mus.; zwei in Berlin K. F. M.; Stuttgart, Altertümersammlung; Rottweil, Lorenzkapelle; Zürich, Landesmuseum aus Unterschächen, bez. A. H.; Hutzaltar im Ulmer Münster 1521; vgl. auch die schöne ulmische Anna Selbdritt im Germ. Mus. Nürnberg)[4]). Auffallend bei allen diesen Stücken ist die Ähnlichkeit der männlichen Köpfe mit denen in Lübeck; das Individuelle, drastisch Lebendige der Gesichter, das Erregte der Bewegungen, das heißt alles, was im Gegensatz steht zur steifen Drallheit und Stockigkeit der älteren

[1]) Struck, Materialien . . . Auch Heise glaubt an westliche Schulung des Meisters.

[2]) Abb. Münzenberger und Beißel.

[3]) F. Mader, Christl. Kunst 1911/12 s. 216, J. Baum, Cicerone 18 (1926) s. 40. — Abb. bei Feulner, Gröber, Baum a. a. O.

[4]) Abb. Kataloge, Baum a. a. O., Gröber a. a. O., Schuette a. a. O., auch phot. Marburg.

lübischen Sippen, findet man in den schwäbischen Werken. Überraschend ähnlich sind die beiden rechten Köpfe des abgebildeten Münchener Stückes (Taf. XXIII) mit den rechten in unserm Altar im Physiognomischen wie in der Formbehandlung (man beachte auch die gleiche ausdrucksvolle Beweglichkeit der Hände!). Die merkwürdigste Übereinstimmung ist die des linken Kopfes in Lübeck mit dem Kopf eines ulmischen Jakobus in der Rottweiler Lorenzkapelle[1]) (Taf. XXIII). Was in Lübeck sonst noch befremdet, die lebendige Natürlichkeit und Kindlichkeit des Christkindes, das Puttenhafte der spielenden Kinder (vgl. Bieselbach), die Innigkeit der familiären Darstellung, das Bürgerliche der drei älteren Frauen, all das ist charakteristisch für diese schwäbischen Altäre wie für die gesamte schwäbische Kunst.

Daß der schwäbische Einfluß durch Dreyer vermittelt ist, ist unwahrscheinlich; man wird auch für den Sippenmeister süddeutsche Schulung annehmen müssen. Daß er niederländische Arbeiten kannte, ist selbstverständlich.

Von den übrigen lübischen Meistern des neuen Stiles unterscheidet sich der Sippenmeister durch seine harmlose Frische, sein behagliches Erzähltalent, durch eine gewisse bewegliche Zärtlichkeit und reiche Psychologie. Darin ist er am ähnlichsten dem unselbständigeren Meister von Nr. Broby. Bei aller Liebenswürdigkeit seines Werkes macht sich aber im Vergleich mit echten schwäbischen Werken doch die norddeutsche Herbheit geltend, der Mangel an Schwellung und Breite.

R. Struck, dessen unermüdlicher Forschung die lübeckische Kunstgeschichte manchen Hinweis verdankt, hat jüngst versucht, weitere Werke dem Sippenmeister zuzuschreiben, die Skulpturen des Fischeraltares der Hamburger Jakobikirche (Taf. XXIV). und die Figuren Adams und Evas aus der Kirche zu Heiligenhafen (jetzt im Thaulow-Museum zu Kiel)[2]). Die Verwandtschaft der Werke ist offenbar: man vergleiche vor allem die Köpfe der beiden Marien in Lübeck und Hamburg miteinander, den der Hamburger Gertrud mit dem der Maria Salome in Lübeck; die zierliche Beweglichkeit des Hamburger Christkindes ist ganz von der anmutigen Frische des Lübecker Kindes. Gewiß sind Unterschiede da, besonders im Faltenstil: in Hamburg sind die Falten schärfer, brüchiger, stegiger; aber dieser Unterschied ist nicht so groß, daß er sich nicht in Entwicklung auflösen ließe. Ich stimme Strucks Zuschreibung zu; den Ausschlag gibt, daß der in Lübeck auffallende lyrische und intime Charakter, der die Sippendarstellung so liebenswürdig macht, auch den Hamburger Figuren ihren Reiz gibt, die von einer schmerzlich stillen, gefühlvollen Weichheit sind, die ganz entgegengesetzt ist zu Bergs Art, viel eher mit der Dreyers verglichen werden kann. Bei den Heiligenhafener Figuren möchte ich vorsichtiger sein; doch verkenne ich nicht, daß sowohl die plastische Darstellung des Anatomischen als auch die lyrisch-elegische Haltung dieser jugendlichen Ureltern recht ähnlich der Art ist, die der Sippenmeister liebt (Sebastian). Eine weitere Stütze für die Zuschreibung der Hamburger Figuren finde ich darin, daß sie deutlich wie die Skulpturen Dreyers die Abstammung von Oberschwaben verraten, von Oberschwaben, wohin auch der Stil des Lübecker Altares weist. Man wird vielleicht in der Hamburger Madonna eine Spur von Dreyer'schem Geiste finden können. Ganz unerlaubt scheint es mir jedoch, auch nur mit einem Gedanken zu erwägen, daß Dreyer mit dem Sippenmeister identisch sei[3]). Dreyer zeigt in jedem Werk eine gewaltige Leidenschaft, die zwar in versehrter Schmerzlichkeit verhalten bleibt, aber ihm eine ganz andere Größe verleiht als dem Sippenmeister. Wie man Schaefers Zuschreibung an Claus Berg noch diskutieren kann, ist mir unverständlich. Ganz unmöglich ist es auch,

[1]) Gröber, a. a. O. [2]) Struck a. a. O., dort Abb. [3]) Wie Struck tut!

gerade wenn man den Hamburger Altar dem Sippenmeister zuspricht, noch an seine niederländische Schulung zu glauben[1]). Was haben diese Figuren mit vlämischen zu tun? Die Ähnlichkeit der Sippe mit frühen vlämischen Altären wie dem aus Anderghem wäre durch westliche Schulung doch wohl nur dann erklärt, wenn man im Sippenaltar das Werk eines alten Meisters sieht; denn er hätte um 1475 in Brüssel gelernt! Daß nicht moderner, sondern älterer westlicher Stil auf die Lübecker Sippe eingewirkt hat, wird gerade durch den Umweg über Schwaben erklärt.

Ohne daß der Sippenmeister an Kraft der Erfindung und der Gestaltung mit Dreyer oder Berg konkurrieren könnte, ist er doch ein guter und selbständiger Meister. Auch in Süddeutschland sind Schnitzwerke von der Qualität der Lübecker Sippe nicht allzu häufig. Jedenfalls zeigt die Betrachtung seiner Werke, welcher Reichtum in der lübischen Kunst des 16. Jahrhunderts erblühen konnte.

Was die Datierung anbelangt, so glaube ich, daß es nicht nötig ist, mit irgendeinem Werk nach 1515 zu gehen. Der Hamburger Altar mag ca. 1510, der Lübecker ca. 1515 gearbeitet sein. Das hamburgische Werk würde ich darum geneigt sein früher zu setzen, weil hier die schwäbische Herkunft deutlicher ist und sich noch kaum ein Einfluß der Kunst der großen lübischen Meister bemerkbar macht. Strucks Grund für eine frühe Ansetzung der Sippe, daß der Walmabschluß schon 1506 in Lübeck bezeugt sei, besagt nichts. Es ist doch selbstverständlich, daß man den Walmabschluß um 1500 in Lübeck kannte. Darum braucht ein Altar mit solcher Bekrönung noch keineswegs das Werk eines in den Niederlanden geschulten Meisters zu sein. — Die Heiligenhafener Figuren mögen etwa 1510 anzusetzen sein.

3. Der Meister des Rosenkranzaltares im Lübecker Heiligen-Geist-Hospital. (Taf. XXIV, XXV).

Kein Schnitzwerk der Spätzeit in Norddeutschland und Skandinavien erreicht die Feinheit und zierliche Festlichkeit des Rosenkranzaltares im Heiligen-Geist-Hospital zu Lübeck[2]). (Taf. XXV). Zu dessen eigentümlichem und als eigen einprägsamem Stil fanden sich südliche, westliche und heimische Elemente; in Aufbau, Komposition und Haltung des Ganzen sind die neuesten Formgedanken mit alten, reaktionär befürworteten, gemischt und vereint. Wenn auch alle Werke unserer Aufmerksamkeit Spätwerke waren, letzte Zeugen der großen Altarschnitzkunst vor ihrem jähen Tode: nirgends ist das Mürbe der späten Kunst sichtbar wie in diesem kostbaren Schrein mit seiner stillen Zärtlichkeit, seiner artistischen Eleganz, seiner Resignation und seinem müden Adel.

Der Schrein ist gestaffelt (hohes Mittelfeld, niedere Seitenfelder) und ist steil wie spätgotische Altäre mit Gesprenge. Trotz solches gotisierenden Vertikalismus' des Aufbaues ist ein schlichter Kastenrahmen der Abschluß, als in welchen das Baldachinwerk geschlossen ist. In dieser rechteckigen Fassung und durch ihre Zierlichkeit wirken die Kleinarchitekturformen flächig und nur als Ornament; obwohl doch sicherlich bewußt das moderne Rankenwerk durch die alten architektonischen Baldachinformen ersetzt wurde, sind sie weder frei wie ein Gesprenge, sondern ornamental entrechtet und im Rahmen gefesselt, noch kräftiger Bauorganismus und körperlich, sondern zärtlich spielend und spitzenhaft. Man sieht: eine reaktionäre Liebe zu gotischen Formen wird in einer modernen Sprache geäußert, deren Elemente verschiedenen Lokalidiomen entlehnt sind; der Gedanke des Gesprenges ist lebendig in Süddeutschland, die spitzenzarte, flächige, rechteckig umrahmte Ornamentarchitektur ist in den Niederlanden beliebt, die Staffelung bei rechteckigem Rahmen findet man besonders am Niederrhein.

[1]) Wie Struck tut! [2]) Lüb. Inv. II, 3. S. 476.

Die Darstellung, das Figürliche zeigt dieselbe originelle Mischung verschiedener Kunstgebräuche zum einheitlichen Stil. Im Corpus ist einzelfigürliche Repräsentation; handlungslos statuarisch steht nicht nur die Himmelskönigin, auch die heiligen Frauen, jede für sich, betont in der repräsentativen Vereinzelung durch Nische und Baldachinwerk. (Die Nischen sind nach westlicher Art als Kirchenräume gebildet). Entspricht der Schrein darin gewissen Tendenzen des niederländischen Manirismus (Gossaert), so weiß man zu der eigentümlich flächigen Wirkung des Mittelfeldes keine Parallele zu nennen. Wie die Madonna mit dem Strahlen- und Rosenkranz eins ist, wie diese ornamentale Einheit durch die zwickelfüllenden Engel oben und unten ganz Fläche wird, das ist dieselbe Entwertung des gotisch Bedeutenden ins modern Ornamentale wie im architektonischen Baldachinwerk. Die Repräsentation ist streng: die Madonna steht frontal im edelsten gotischen Kontrapost; Kind und Szepter hält sie feierlich; durch die Strahlenglorie wird sie dem Verehrer entgegengehoben; der Engelsockel gibt ihr erhöhte Würde; die Engel mit der Krone sind (wie im hohen Mittelalter) mehr als nur durch Bedeutung verherrlichend, sondern auch formal, indem sie wie ein Baldachin die statuarische Figur krönen; noch strenger repräsentativ wird die Madonna durch ihre Größe, durch das Steile ihrer Proportion, der Proportion ihres Feldes, vor allem durch die assistierenden und kleineren Nebenfiguren. Dennoch ist im Grunde diese Repräsentation nicht ernst. Denn wir glauben nicht, daß sie um der heiligen Bedeutung willen geschehen ist. Es ist zu offensichtlich, daß die strenge Repräsentation, die edle, ziere gotische Form, die kultische Komposition wesentlich der feierlichen Kostbarkeit, des ästetischen Reizes, der Eleganz zu Liebe gewählt worden ist. Die Figur ist zu ornamental gebunden, um als heilig gelten zu können; der ganze Schrein ist zu künstlich, um etwas zu bedeuten.

Man kann dies unmittelbar sehen und braucht nicht erst an den szenischen Darstellungen der Flügel und dem Hieronymus im Gehäuse in der Predella gemerkt zu haben, daß der Meister „auch anders kann". Die Flügel schildern in 4 Reliefs die Geburtsgeschichte (Verkündung, Weihnacht, Beschneidung, Anbetung der Könige). In ihnen ist auf das Statuarische und Flächige der Mitteltafel verzichtet: die Felder haben Breitformat und tiefen Raum, wie es der Schilderung am besten dient. Die einzelnen Kompositionen schließen sich vlämischen, resp. niederrheinischen deutlich an; Heise glaubt sogar im einzelnen eine Einwirkung des großen Antwerpener Prachtaltares, der 1518 für die Briefkapelle der Marienkirche geliefert war, zu spüren [1]). In der symmetrischen, achsenstrengen Komposition und den gezierten und elegant rhythmischen Bewegungen und Gesten der Figuren ist viel von der Art der niederländischen Maniristen. Die besondere persönliche Art des Meisters, der wie mir scheinen will, zur Arbeit an den Flügeln Gesellenhände zuließ, fühlt man in der zarten Grazie, dem fein Verhaltenen der Verkündigung und Weihnacht am reinsten. Aus diesen Feldern tönt auch dieselbe feine Melodie einer anmutigen Linie wie aus dem Corpus, wie aus dem Ornament.

Wenn von der Kunst Claus Bergs gesagt werden durfte, daß sie Barock sei, insofern sie die um 1500 wieder heraufgeholte klassische, statuarische Körperkunst (Hochrenaissance) durch gewaltsame Bewegung, durch leidenschaftliche Kontrastierung, durch drohende Aktualität, durch pompöse Festlichkeit, durch Wucht und Drastik zur pathetischen Repräsentation steigerte, so ist die Kunst des Meisters vom Lübecker Heiligen-Geist-Spital maniristisch. Auch sie zieht eine Folgerung des Stiles um 1500: die neue Schönheit und Vorbildlichkeit wird ins Vornehme und Erlesene gewendet, die würdige klare Körperlichkeit wird durch Biegsamkeit, Rankheit, Dünne und schlanke Grazie zu adeln versucht. Die Körper- und Sinnenfreude beginnt einer überfeinerten müden Empfindlichkeit zu weichen·

[1]) Lübecker Heimatbuch S. 234.

Gerade gegenüber den wie Berg parteiisch und wüst im kampffrohen Leben der Zeit sich wohlfühlenden Kraftmenschen wird umso verständlicher, daß sensitivere Naturen resignierend und ein wenig weltschmerzlich das Verlangen haben, aus der wüsten Gegenwart in ein stilles Reich zarter und adliger Formen sich zurückziehen. Ein schmerzlicher, asketischer Zug ist unverkennbar in der Sehnsucht nach der Reinheit und vornehmen Haltung der alten Zeit, der Gotik. Aber kein noch so edler Reaktionär kann die Gegenwart verleugnen: auch der Lübecker Manirist kennt und benutzt die neuesten Formen; und der alte kultische Adel ist nicht mit Ernst und Kraft gewollt, sondern ersehnt, als Reiz empfunden und wie ein Schleier des Raffinements über die eigene müde Blässe gebreitet.

Man ist nicht überrascht beim Meister dieses Altares nichts von einer Beeinflussung durch Claus Berg zu merken. Was hätte er von dem so grundsätzlich anders gearteten Meister an Wesentlichem auch lernen können? Dagegen erscheint es selbstverständlich, daß die große Kunst Dreyers, die selber schon zum Manirismus strebte, nachdrücklich und bestimmend auf den Stil des Heilig-Geist-Meisters wirkte. Dreyer war es ja, der in der lübischen Kunst zuerst wieder strenge statuarische Figuren geschaffen hatte ohne den Versuch durch Handlung zu motivieren, auch bei seinen Werken durfte von einer Gotisierung geredet werden, ganz in demselben Sinne wie bei unserem Meister, insofern auch Dreyers Heilige die schmale Eleganz, die steile Proportion, die stille Schmerzlichkeit des Ausdrucks auszeichnet. Ist aber die versehrte Verhaltenheit der Figuren Dreyers Verschlossenheit, hinter der eine heiße Leidenschaft schwelt, so sind die Figuren im Rosenkranzaltar sanft und empfindsam. Trotzdem hat eine Figur, der Christopherus (im steilen Nischenfeld des linken Flügels), eine bizarr verrenkte Bewegung, ist in einzelnen Gewandmotiven, wie dem wehenden Mantelwirbel des anbetenden Josephs, etwas von dem heißen Stil Dreyers; nur daß solche Züge fremd bleiben würden im Zusammenhang des Ganzen, wenn sie nicht künstlich ins köstlich Ornamentale umgebildet wären. Die feine, stille Art des Meisters ist also stark genug, eine so überragende Kunst wie die Dreyers zu benutzen, ohne sich zu verlieren.

Die Frage, inwieweit sich der Manirismus des Meisters unter Dreyers Einfluß ausbildete, wird beantwortet durch einen zweiten Altar im Heiligen-Geist-Spital, der im Schrein groß die Madonna im Rosenkranz als Schutzmantelmadonna zeigt, in dessen Flügeln die Wurzel Jesse und die Ausgießung des Hl. Geistes dargestellt sind[1]). Dieser Altar ist nämlich zweifellos ein Werk desselben Meisters und zwar ein frühes: da in ihm kaum eine maniristische Tendenz zu spüren ist und ebensowenig eine Einwirkung der Kunst Dreyers, so scheint es, daß das Vorbild der Werke des großen Meisters den maniristischen Stil des Rosenkranzaltares (mindestens mit-) bewirkte. Die Zuschreibung des Schutzmantelaltares an unseren Meister[2]) gründet sich wesentlich auf den Gesamteindruck (der ja immer das Entscheidende sein sollte): dieselbe idyllische Zärtlichkeit und stille, fast herbe Zurückhaltung, dieselbe dekorative Feinheit und die zierliche Eleganz des Schnitzes ist hier wie dort. Im übrigen sind viele Einzelübereinstimmungen, vom Äußerlichsten (geometrisches Maßwerk des Sockelfeldes, Bildung der Architekturteile, der Strahlenglorie) bis hin zum Ethos der Madonna: die sehr ähnliche physiognomische Bildung der beiden Marienköpfe ist nicht so beweisend wie die merkwürdige Herbheit des resignierenden Ausdrucks, der im früheren Altar fast hart ist. Man beachte ferner die ähnlichen Typen der fliegenden Engel, die Ähnlichkeit der reizenden Geburtsdarstellung unter der Mondsichel im Schrein hier mit der gleichen Szene des größeren Altares. Vor allem ist es die

[1]) Lüb. Inv. II, 3. S. 478.

[2]) m. W. zuerst durch C. G. Heise — vergl. Struck a. a. O.

Meisterschaft der Komposition, was beide Altäre auszeichnet, worauf schon Heise hinwies[1]): von hohem künstlerischem Reiz ist die sehr persönliche Mischung von phantasievollem Reichtum, symmetrie-liebender Repräsentation und rankenhafter Lockerheit der nuancenreichen Gruppierung[2]).

Den Rosenkranzaltar wird man mit Heise ins dritte Jahrzehnt des Jahrhunderts zu datieren haben. Zumindest die späten Lettnerfiguren Dreyers wird der Meister schon gekannt haben, wahrscheinlich auch den Burgkirchenaltar von 1522. Ja, daß die Dreyer'sche Kunst so völlig dem eigenen Stil verschmolzen ist, daß der Manirismus so rein ist, macht die spätest mögliche Ansetzung, um 1530, am wahrscheinlichsten. Im Schutzmantelaltar ist von Dreyers Kunst kaum etwas zu spüren, vielmehr wird man, wenigstens durch die Madonna, ein wenig auch durch Motiv und Bildung der Engel an die älteren Werkstätten erinnert (z. B. des „Imperialissima-Meisters"). Vor die Jahrhundertwende mit der Datierung zu gehen, erlaubt jedoch weder die repräsentative Monumentalität der Madonna noch die an Vlämisches sich wohl anschließende graziöse Jessekomposition noch auch schließlich das Rankenwerk. Immerhin mögen 20 Jahre zwischen beiden Altären liegen.

Wichtiger, als die Ähnlichkeit beider Altäre zu sehen, ist es, aus dem Unterschied zwischen beiden die Richtung der stilistischen Entwicklung zu erkennen. Sie geht den Weg der Reaktion: aus der modernen Breite wird die alte Steilheit, aus dem horizontal Gelagerten die gotische Staffelung, aus dem naturalistischen Rankenornament das architektonische Baldachinwerk, aus dem herben Ernst der Schutzmantelmadonna die zierliche, fast zerbrechliche Feinheit einer stillen Prinzessin-Madonna. Der Künstlichkeit und vornehmen Blässe einer reaktionären geistigen Haltung von solcher zarten Resignation entspricht die graziöse Mattigkeit und Künstlichkeit des Stiles ebenso vollkommen wie die preziöse Sauberkeit der Arbeit. Daß der Heilig-Geist-Meister garnichts von der Größe und Leidenschaft, von dem qualvoll Verhaltenen und Inbrünstigen Dreyers hatte, macht, daß sein Werk zwar ohne Größe ist, aber von einem — wenigstens im Norden — nie erreichten Reiz.

Gewiß ist das persönliche Temperament eines Künstlers nicht durch seine landschaftliche Herkunft zu erklären: bei unserem Meister jedoch mag erwogen werden, ob er nicht aus der Hildesheimer Gegend (wie der im Temperament verwandte Riemenschneider) stammte. Denn es scheint mir eine enge Beziehung seiner Kunst zur Hildesheimer festzustehen. Ich werde an anderem Ort den Nachweis, der hier die Untersuchung zu sehr zerrisse, zu erbringen suchen[3]).

Ein weiteres Werk des Meisters sehe ich in der schönen Marienkrönung vom Altar der St. Valentins Brüderschaft der Jakobikirche (jetzt Annenmuseum)[4]). Daß sie von den Arbeiten der älteren Werkstätten stilistisch absticht, erhellt aus einem Vergleich mit der Krönungsgruppe aus derselben Kirche (ebenfalls jetzt Annenmuseum), die wahrscheinlich vom Altar der Marienbrüderschaft zum Rosenkranz stammt[5]). Vor allem fehlt die knitterungslose Flaufaltigkeit, die stumpfsinnige Lahmheit von Bewegung und Ausdruck, die raumlose Plumpheit des Aufbaues. Trotzdem spürt man den Anteil der lübischen Tradition in der zeremoniellen Strenge der Komposition und der Bewegung, in der Breite der gedrungenen Typen, in den flach geschichteten Falten am Boden (vgl. da-

[1]) Wie H. überhaupt mit großem Feinsinn in knappen Worten das Wesen der Kunst des Meisters charakterisiert hat.

[2]) Die etwas flaue Arbeit der Pfingstdarstellung scheint von Gesellenhand gearbeitet wie auch die Beschneidung des Rosenkranzaltares.

[3]) Vergl. Anm. 4 auf S. 42.

[4]) Lüb. Inv. III, 2. S. 366 f.

[5]) Lüb. Inv. III, 2. S. 362 f. — Abb. Taf. XI.

gegen Bergs Krönung in der Ny-Carlsberg-Glyptothek in Kopenhagen und im Altar in Odense auf Fünen, Taf. XI—XII). Die besondere Leistung ist natürlich nicht in solcher Benutzung traditioneller Kunstübung, sondern in dem gegen das Herkommen gerichteten Wollen zu suchen: der künstlerische Wert der Gruppe ist die saubere und reiche Klarheit der Komposition, die räumliche Lockerheit und körperliche Sicherheit, ist das Artikulierte des Formenvortrags, die zarte Bestimmtheit des Schnitzes, das sanfte, lyrisch-idyllische Ethos, in dem jedoch keineswegs die pantomimische Großartigkeit verloren geht. Das heißt doch: der künstlerische Charakter dieser Marienkrönung ist verwandt dem der anderen Werke des Heilig-Geist-Meisters. Daß sie wirklich eine Arbeit dieses Meisters ist, zeigen weiterhin viele Einzelheiten; man möge die Maria mit der aus der Verkündigung des Rosenkranzaltares vergleichen oder auch mit dessen Hauptfigur, dann wird deutlich sein, daß alle Motive schon in der Krönungsgruppe sind, die später ins Maniristische gesteigert werden: der zarte Schnitt des Gesichtes, seine sinnende Anmut, die schwellende Ringelung der in drei Zöpfen sich herabschlängelnden Haare, die gleichmäßige Rundung der festen kleinen Brust, die prall durchs Gewand sich drückende schlanke Festigkeit der langen Schenkel, die empfindsamen feinen Hände, das Scharfe und Brüchige der sehr artikulierten Falten: die Übereinstimmung ist so von Form zu Form.[1]) Sieht man schließlich noch, daß die flache Schichtung der Falten am Boden und die flachen, etwas wirbeligen Überschläge des Gewandes (Christi Schoß, linke Schulter Gottvaters) ebenso in den Reliefs des Rosenkranzaltares wiederkehren, so ist kein Zweifel mehr möglich. Welcher lübische Meister hätte auch mit solcher Empfindsamkeit, mit solchem anmutigen Kompositionsgeschick, mit solcher musikalischen Sanftheit die Engel über der Thronbank bilden können?

Daß dies köstliche Werk zwischen den beiden Altären entstanden sein muß, braucht nicht betont zu werden. Die Arbeit ist schon preziöser als die des früheren Altares, der Stil aber noch nicht von jener maniristischen Eleganz des Rosenkranzaltares. Auch ist schon die Berührung mit Dreyers Kunst sichtbar. Das leidenschaftslos Verhaltene des künstlerischen Temperamentes, die vornehme, schöne, ein wenig leere, edle Feinfühligkeit des zarten Meisters wird hier vielleicht am leichtesten erkannt.

Stilistisch steht die Gruppe wohl am nächsten den Schnitzereien des Bergenfahrer-Stuhles. Ich glaube jedoch nicht, daß ein Werkstattzusammenhang zwischen dem Heilig-Geist-Meister und dem Prenzlauer anzunehmen ist, wie Heise meint. Das Herkommen aus der älteren Tradition und die leidenschaftslose Verbindung des älteren Stiles mit dem neuen erzeugt eine natürliche Verwandtschaft, die keiner solchen Erklärung bedarf. Ohne die Ähnlichkeiten zwischen dem Prenzlauer und dem Heilig-Geist-Meister zu übersehen, finde ich nichts, was jener von diesem gelernt haben könnte. Eher ist denkbar, daß der Heilig-Geist-Meister aus der Werkstatt des Prenzlauer hervorgegangen sei: dafür spräche die Verwandschaft zum Bergenfahrerstuhl; dagegen, und voll entscheidend, daß der frühe Schutzmantel-Altar keine Bekanntschaft mit des Prenzlauers Art verrät, die Entwicklung von ihm zum Rosenkranzaltar aber nicht durch einen Einfluß der Kunst des Prenzlauers, sondern nur Dreyers, erklärt werden kann. Davon spricht auch der hier nicht aufgezeigte Zusammenhang mit der Hildesheimer Kunst.

Ein geringes Stück aus der Werkstatt des Meisters ist wohl, wie Heise meint, der ebenfalls im Heiligen-Geist-Hospital befindliche Altar, der im Schrein die Sippe, die Anbetung der Könige, die hl. Ursula und die Marter der Zehntausend darstellt.[2])

---

[1]) Man achte auf die Ähnlichkeit mit Dreyers Lettnermadonna.

[2]) Lüb. Inv. II, 3. S. 476. f. dort auch Abb.

4. Der Meister der Predella von Nörre Broby. (Taf. XIX.).

Von der Predella des Altares zu Nr. Broby ist schon ausführlich gesprochen worden; die Zuschreibung an Claus Berg lehnten wir ab, indem wir den unterscheidenden Charakter des persönlichen Stiles dieses Meisters hervorhoben[1]). Den Reichtum der lübischen Skulptur dieser Zeit begreift man, wenn man die Sippe von Nr. Broby mit der des Lübecker Sippenmeisters vergleicht. Zu erwägen ist, ob nicht der Meister von Nr. Broby und der Prenzlauer identisch seien; allerdings müßte man dann eine große Spanne Zeit zwischen den beiden Werken setzen, was möglich ist: Prenzlau ist 1512 datiert, Nr. Broby doch wohl erst 3. Jahrzehnt. Mir ist es unwahrscheinlich, weil die sensiblere und feinere Art des Nr. Brobyer Meisters sich von der sicheren, dekorativen, breiten Festlichkeit des Werkes des Prenzlauer Meisters zu deutlich unterscheidet. Dagegen kommt mir, vor allem vor der Madonna, in Nr. Broby immer der Meister des Lübecker Heiligen-Geist-Hospitals ins Gedächtnis; es ist nicht leicht zu sagen, worin die Verwandtschaft besteht — es sind wohl hauptsächlich die dünnen feinen Formen, die stille vornehmere Art und die Eleganz, was beide Werke verbindet. Es ist keine Schwierigkeit anzunehmen, daß der Eklektiker von Nr. Broby (denn das ist er sicher!) Werke dieses bedeutenden lübischen Meisters gekannt hat.

Sicher ist es, wenn derselbe Meister auch verantwortlich ist für den Altar in Jordlöse, dessen Krönungsgruppe ohne das Vorbild der Gruppe aus der Lübecker Jakobikirche[2]) undenkbar ist. Wenn man erst gesehen hat, daß die geringeren Apostel auf den Jordlöser Flügeln von anderer Hand, der eines Gesellen wohl, herstammen, so gewinnt die Meinung, der Meister dieses Altares sei der der Nr. Brobyer Predella, an Wahrscheinlichkeit. Interessant ist dieser Altar als Mischung vieler Einflüsse: hinter den Aposteln steht deutlich Bergs leidenschaftlicher Stil — wie zahm sie auch sind —; Rochus und Sebastian, vor allem der letztere, sind Figuren Dreyers nachgebildet[3]), und vom Einfluß des Meisters des Hl.-Geist-Spitals sprachen wir eben. Gerade dieser Eklektizismus verführt mich dazu, den Altar für eine Arbeit des Nr. Brobyer Meisters zu halten. Über der Lieblichkeit und dem Charme der Nr. Brobyer Sippe darf man ja nicht die Stilwirrnis übersehen: wie schlecht in das Idyll die barocken und pathetischen Formen passen, welcher Zwiespalt zwischen der, an Dreyer erinnernden, elegischen Vater-Sohn-Gruppe rechts und den wüsten tuschelnden Männern in der Mitte, bei denen man an Arbeiten der Berg-Werkstatt wie Diernisse denkt, besteht. Was diesen Meister auszeichnet, hängt innig mit seiner eklektischen Art zusammen: es ist die Variabilität der Stimmung, die Zartheit und der Reichtum der psychischen Nuancen.

Die Figur des hl. Laurentius in der Nr. Brobyer Kirche ordnet sich mühelos in das Werk dieses Meisters ein. So deutlich sie Claus Bergs Stil spiegelt, zwingt doch auch hier das Elegische des Ausdrucks, das Unentschieden-Schwankende des Stiles, die Figur als Nachahmung zu erkennen.

Man wird als frühestes Werk den Altar in Jordlöse annehmen, zwischen 1520 und 25 (1522 Dreyers Burgkirchenaltar, dessen Sebastian benutzt scheint), dann anschließend den hl. Laurentius (etwa 1525), der stilistisch sichtlich zwischen beiden Altären steht, zuletzt die Predella 1525—30 (das Christkind scheint das Kind der Flensburger Madonna vorauszusetzen, die 1525 wohl in Odense gearbeitet wurde).

---

[1]) S. 35—37.

[2]) vom Altar d. Valentinsbrüderschaft.

[3]) vgl. Dreyers Burgkirchenaltar von 1522.

5. Der Meister des Rostocker Rochusaltares. (Taf. XXVI).

Wenn es etwas gewagt erscheint, den Eklektiker von Nr. Broby in die Reihe der selbständigeren Meister aufzunehmen, so ist es doch ganz unmöglich, den Rochusaltar der Rostocker Marienkirche[1]) zu kennen und nicht einen unmittelbaren Eindruck von dem großen Temperament, dem unvergleichlichen künstlerischen und menschlichen Charakter des Meisters zu empfangen, obwohl nur dies eine Werk von ihm zeugt. Mit diesem einen Werk (das merkwürdiger Weise bisher von der Forschung nicht beachtet wurde, trotzdem es an künstlerischer und kunstgeschichtlicher Bedeutung fast alle Werke der Zeit auch in Süddeutschland übertrifft) erweist er sich aber als einer der charaktervollsten und besten Meister nicht nur im Norden. Seine Einordnung in die lübische Skulptur ist nicht schwer; so offensichtlich kommt er von Benedikt Dreyer her, daß es unnötig scheint, es ausführlich zu bereden (Rochus, bes. der Engel vgl. Rochus von Dreyer, bes. Engel des Lettnerrochus, Cosmas und Damian vgl. mit Sebastian von Dreyers Burgkirchenaltar, am deutlichsten die Ähnlichkeit der Antoniusfiguren). Sein Stil ist eine Steigerung des auch von Dreyer abhängigen gotisierenden Stiles des Heilig-Geist-Meisters ins Maniristische: alles Szenische fehlt, die Figuren sind alle frontal, die Formen dünn, scharf, überreckt; die Verfeinerung der Typen ins Modisch-Gezierte verbindet sich mit einer dekadenten Vorliebe für das Wüste und zugleich schmerzlich und leidenschaftlich Versehrte, ohne daß Zwiespältigkeit der Erfolg wäre. Während der Meister des Heiligen-Geist-Hospitals von allem Erregten und Pathetischen, allem Verrenkten und Gepreßten, das er aus Dreyers Kunst kannte, seine stillen Schöpfungen frei hielt — und daß er das konnte, verdankte er vielleicht der Hildesheimer Kunst —, steigert der Rostocker Meister sowohl die Verrenktheit und Gepreßtheit, die Schmerzlichkeit und elegische Art als auch die Eleganz und Urbanität der Dreyer'schen Figuren, und trotzdem zerfällt nicht sein Werk, sondern dieser seltsame Meister bringt es fertig, das Widerstrebende zu einen. Er eint es durch die Form: die Wüstheit des Christopher und die Eleganz des Rochus sind nur Formreiz; weder der Charakter der Figuren noch ihr Pathos, weder das physiognomisch Bedeutsame noch die Aktion ist ernstgenommen, alles ist nur Mittel zum ästhetischen Reiz. Die Repräsentation der Heiligen ist ein ästhetisches Problem geworden, der Altar Kunstwerk. Während alle Erzählung, alle Handlung, alle Natur, alle ernsthafte Charakteristik, das heißt aber alles, was Errungenschaft und Leistung des 15. Jahrhunderts war, verbannt ist, wird der ästhetische Reiz der mittelalterlichen Formen zuerst entdeckt: aus dem einst Bedeutenden wird Rhythmus, präzise Eleganz, Schönlinigkeit: Triumph des Artistischen. Dreyer war schon mit seinem Johannes dem Täufer dicht an die Grenze gegangen, wo der Ausdruck formaler Reiz, wo die Bedeutung Kunst wird: ihn hinderte seine schmerzliche Zerwühltheit, seine Resignation, sein Ernstnehmen des Schmerzes (und damit auch sein Humor), den letzten Schritt zu tun. Der Meister des Heiligen-Geist-Hospitales war zu empfindsam und zu still, als daß für ihn das Artistische ernste Versuchung hätte sein können. Der Rostocker Meister aber war ebenso feurig und genial, wie klar und sicher: er zog die Konsequenz. Damit ist kein abfälliges Urteil über ihn und sein Werk gesprochen — wer nur irgend Sinn hat für Rhythmik, für die unendliche Melodie, die durch diese dünnen bewegten Glieder, die elegant ausschwingenden Falten in graziösester Verschlingung zieht, wer ein Gefühl hat für den großen Reiz der kühlen Prägnanz jedes Schnitzes, für den Kontrast von glatter Rundung und knittriger Brechung, dem braucht man kein Wort über die Qualität des Altares, über die Meisterschaft des Künstlers zu sagen.

[1]) Altar der Wundärzte und Bartscheerer; die Heiligen sind Helfer gegen Krankheit und Tod, von links nach rechts Cosmas, Damian, Antonius, Rochus, Sebastian, B. Hugo v. Paris, Christopher. Meckl. Inv. I S. 27 f.

Die geistesgeschichtliche und kunstgeschichtliche Lage in ihrer ganzen Verwirrung und Unhaltbarkeit wird durch die letzten Werke der alten Altarschnitzkunst im Norden hell beleuchtet: in Güstrow kämpft Claus Berg für den alten Glauben wüst und voll Leidenschaft, und aus den heiligen Sendboten Christi werden unter seiner Hand Landsknechte und aufständische Bauern; im nahen Rostock aber schnitzt ein — man darf wohl sagen: junger aufklärerischer — Meister einen großen Altar, vielleicht den letzten in Rostock überhaupt, und die alten heiligen Gestalten werden Träger und Vermittler ästhetischer Reize!

Über die Herkunft des Meisters braucht nicht viel gesagt zu werden; sein Stil ist durch das Vorbild der Kunst Dreyers fast soweit erklärt, wie bei einem solchen genialen und selbständigen Meister überhaupt zu erklären ist. Es soll jedoch nicht verschwiegen werden, daß die Art des Schnitzes, aber auch Einzelheiten wie die Haarbehandlung beim Rochus und die modisch reiche Darstellung von Tracht und Schmuck an niederrheinische Kunst, späte Arbeiten der Calcarer Werkstätten erinnert.

Der Altar setzt Dreyers Antoniusaltar voraus, kann also nicht vor 1522 sein. Man wird jedoch geneigt sein, ihn recht spät anzusetzen, eben weil sein Stil die letzte Konsequenz der ganzen Bewegung ist und keine Nachfolge mehr hat, wohl ins 4. Jahrzehnt. Daß von diesem ausgezeichneten Meister kein weiteres Werk erhalten ist, kann natürlich viele Gründe haben. Immerhin ist eine Möglichkeit der Erklärung, daß er noch jung war, als er den Rostocker Altar arbeitete, und die Reformation ihn dann an weiterer Tätigkeit hinderte. Es hat einen Reiz sich auszudenken, daß der Rostocker Altar das erste und letzte große Werk eines jungen genialen Meisters ist, der in diesem einen kirchlichen Werk den Tod der alten kirchlichen Kunst dokumentierte, indem er Sinn und Bedeutung in Reiz und Kunst verwandelte [1]).

6. Der Meister des Birketer Gerichts. (Taf. XXVII).

Zum Schluß sei noch ein Meister aufgestellt, weniger wegen der künstlerischen Bedeutung der Werke als wegen seiner äußerst interessanten historischen Stellung.

Johnny Roosval hat Benedikt Dreyer den Altar aus Birket (auf Lolland), den jetzt das National-Museum in Kopenhagen bewahrt, fälschlich zugeschrieben [2]). Ich habe mich in meinem Dreyer-Aufsatz gegen diese Zuschreibung gewandt, allerdings mit Vorbehalt, weil ich den Altar nur aus Abbildungen kannte. Inzwischen habe ich wiederholt Gelegenheit gehabt, das interessante Werk genau zu untersuchen. Zunächst ist wichtig (schon Roosval hielt die Möglichkeit offen), daß Corpus und Flügel nicht von einer Hand sind; ob überhaupt gleichzeitig, ist zweifelhaft, die Schreindarstellung scheint später eingefügt. Es ist eine Darstellung des Jüngsten Gerichts voller Reiz der Erfindung und von lebendiger drastischer Schilderung, aber ein wenig flüchtig in der Arbeit; interessant jedoch dadurch, daß fast alle wichtigen Strömungen der von uns behandelten Kunst in ihr zusammenfließen.

Zunächst ist die alte lübische Tradition ganz deutlich: von der Predella des (lübeckischen) Storekirka Altares in Stockholm [3]) über den Altar aus der Dorfkirche zu Tramm bei Lübeck (jetzt Annen Museum) [4]), den Roosval auf Grund der Übereinstimmung mit dem Birketer Altar fälschlich für ein Frühwerk Dreyers ausgab, führt ikonographisch eine Linie bis zum Birketer Altar. Dann ist Dreyers Kunst von Einwirkung: der Petrus an der Himmlspforte ist eine Kopie des Dreyerschen Geldmönches aus der Lübecker Marienkirche. Weiter spürt man, daß der Meister Kenntnis von Claus Bergs Werken

[1]) Der Altar war nicht gefaßt! Er war wohl auch nicht mehr zum Schließen gedacht, wie das völlig entartete Gesprenge zeigt (die absurde Stellung von Figuren auf dem Eselsrücken der Flügel!).

[2]) J. Roosval, B. Dreyer, s. Lit.-Verz. [3]) Abb. u. a. bei Habicht a. a. O.

[4]) Abb. in meinem Dreyer Aufsatz.

hatte, am deutlichsten in Kopf und Haltung des Johannes aus der Deesis. An sich braucht die Tatsache, daß ein Meister, der einen dänischen Altar schnitzt, Berg kennt, keine Erklärung; hier aber drängt sich die Erklärung auf: der Birketer Meister ist — wenigstens vorübergehend — in Bergs Odenser Werkstatt gewesen. Es besteht nämlich eine überraschende Verwandtschaft zwischen der Arbeit des Birketer Altares und einigen Reliefs vom linken Flügel des Odenser Altares. Verantwortlich für diese Flügelreliefs ist Claus Berg; wir sahen aber, daß er bei diesen Flügeln seinen Gesellen und Mitarbeitern sehr freie Hand ließ. Trotzdem wird man nicht erwarten, wenn der Birketer Meister an der Arbeit der Flügel beschäftigt war, ganz rein den Stil des Birketer Altares in den Odenser Flügeln zu finden. Denn Berg überwachte nicht nur als Meister die Arbeit seiner Werkstatt, er verlangte natürlich auch, daß die Gehilfen in seiner Art arbeiteten. Nun liegt aber bei einigen Reliefs, besonders deutlich beim linken unteren (Christi Höllenfahrt), der Unterschied zu Claus Bergs authentischem Stil in der Richtung auf den persönlichen Stil des Birketer Meisters. Ich meine gerade in den breiten, teigigen Formen, in dem summarisch Fleischigen der Anatomie, in der überzeugenden Drastik der plumperen Psychologie des Birketers Art zu finden. Die Zusammenstellung der Bilder spricht, glaube ich, ohne Worte. Man sieht, woher der charaktervolle Johannes in Birket kommt: der Meister verwendet in seinem eigenen Altar eine Figur, die er früher unter Bergs Aufsicht in Bergs Werkstatt schon einmal ausgeführt hat.

Aber nicht nur lübische Tradition, Dreyers Kunst und die des Claus Berg geben sich im Birketer Altar ein Stelldichein, auch Süddeutschland fehlt nicht: Veit Stoß. Man vergleiche die Deesis in Birket mit der von der Rosenkranztafel aus der Stoßwerkstatt im Germanischen Museum zu Nürnberg[1]). Der hohe Kopf Christi ist eine typisch Stoß'sche Bildung. Darum ist es nicht unbedingt nötig, eine süddeutsche Schulung des Birketer Meisters anzunehmen. Gerade die Rosenkranztafel war sicher (wohl in Stichen oder Werkstattzeichnungen) in Norddeutschland bekannt: denn sie ist im Seegeberger Altar kopiert, der im übrigen ein typisches Beispiel lübisch-holsteinischer Szenenaltäre nach vlämischer Art ist[2]).

Ich habe früher schon auf die Verwandtschaft der Birketer Schreindarstellung mit der früher Hans Leinberger zugeschriebenen Thomasgruppe des Germanischen Museums aufmerksam gemacht[3]). Ich stehe jetzt nicht an, sie für ein Werk des Birketer Meisters zu halten.

Zweifellos ist die Thomasgruppe von jenem leicht erkennbaren Stil, dessen Heimat Niederbayern, dessen Hauptvertreter Hans Leinberger ist, der aber auch weitere Kreise zog und noch weiter im Westen in leichter Abwandlung vorkommt (Jörg Lederer, Allgäu, Unterfranken). Und zwar steht die Thomasgruppe am nächsten der etwas derben, wolkigen Plastik des sog. Dingolfinger Meisters. Aber sie ist doch anders, ja so deutlich der niederbayrische Stil ist, ist dessen besondere Spielart doch wohl oft als fremd empfunden worden, jedenfalls schweben alle mir bekannten Bestimmungen mehr oder weniger in der Luft. Nun ist aber offensichtlich, daß der Johannes des Odenser Reliefs, der aus dem Birketer Gericht und der Nürnberger Thomas so ähnlich sind, besonders in Kopf und Bewegung, daß man doch wohl eine tatsächliche Beziehung zwischen ihnen annehmen muß. Wo ist die Priorität? Sicherlich ist der Odenser Johannes die älteste und originale Schöpfung, denn sie gehört in jeder Beziehung ganz in den Bereich der Kunst des Claus Berg. Man spürt noch beim Nürnberger Thomas die Abkunft von Berg, (es würde übrigens auch schwer fallen, die Thomasgruppe vor 1518 (Odense) anzusetzen). Kopf und Bewegung des Thomas ist aber

[1]) Josephi, Kat. a. a. O., phot. Marburg.
[2]) Matthäi a. a. O., phot. Marburg.
[3]) Studien z. hans. Sk., Marb. Jahrb. f. Kw. I. S. 84. — Josephi, Kat.

nicht das Einzige, was die Gruppe mit dem Birketer Altar verbindet, sondern z. B. auch die überhöhte Schädelform Christi. Gewiß kommt dies Motiv ursprünglich von Veit Stoß, wie ja auch der Johannes vom Odenser Flügel zuletzt auf Stoß, auf den Nördlinger Meister zurückzuführen ist, aber worin diese Form sich von der des Stoß unterscheidet, darin sind die drei Werke unter einander gleich. Aus all dem muß man eine wirkliche Beziehung annehmen, die durch den gleichen Meister gegeben wäre.

Entscheidend ist aber, daß die Thomasgruppe so bar jeder Grazie, so derb und grob, so unschön charaktervoll ist wie süddeutsche Werke kaum je. Die summarische Teigigkeit der plastischen Form ist die für den Birketer Meister charakteristische. Und wie ist es schließlich mit dem niederbayrischen Stil; ist er nicht nur oberflächlich übernommen? Die radiant ausstrahlenden, hochgetriebenen Faltenstege fehlen ganz, und die für die niederbayrische Kunst (auch für den Donaustil) charakteristische Saumdällung ist so breiig und flau wie die plastische Form in Odense und Birket.

So sehr ich mir bewußt bin, daß es gewagt ist, eine einzelne Figur in Süddeutschland einem norddeutschen Meister zuzuschreiben, so zwingt mich die völlige Gleichheit der Arbeit, die Überzeugung auszusprechen. Man wird annehmen müssen, daß der Birketer Meister (aus welchem Grunde, kann natürlich nicht gesagt werden) nach Süddeutschland, nach Niederbayern ging und dort ebenso willig Anregungen aufnahm wie vorher im Norden. Gerade die Offenheit für fremde Einflüsse gehört zum Bild dieses Meisters. — Im übrigen arbeitet er flüchtig und etwas grob, liebt gequollene Formen. Seine Stärke ist lebenstrotzende Drastik der Schilderung. Auch das bestärkt die Meinung, daß die Nürnberger Thomasgruppe sein Werk ist[1]).

Chronologie: um 1520 in Claus Bergs Odenser Werkstatt, ca. 1526 Schreindarstellung für Birket (nach Dreyers Geldmönch, der gegen 1525 entstand), ca. 1530—35 Thomasgruppe in Nürnberg.

Das In- und Durcheinander der Kunstströmungen, das bei der Betrachtung der Tätigkeit dieses norddeutschen Bildschnitzers offenbar wird, macht deutlich, wie wenig mit solchen Einzelbestimmungen gewonnen ist in einer Zeit so reichen Austausches künstlerischer Gedanken und wie wichtig es ist, die gesamte Entwicklung zu überschauen, das Einzelne dem Ganzen einzuordnen, das Einzelne und das Ganze zu würdigen.

Das soll zum Schluß kurz versucht werden.

III. WÜRDIGUNG.

Weil die lübische Skulptur um 1500 trotz tüchtiger Meister stilistisch rückständig war und nicht von sich aus neue Formen zu schaffen verstand, nicht Schritt hielt mit der europäischen Entwicklung, darum konnte der in großen Werkstätten bis zu schablonenhafter Sicherheit durchgebildete und moderne, bewunderte Stil der niederländischen Bühnenaltäre das lübische Kunstgebiet durchdringen und unterwerfen, mußte es zum untätigen fremdversorgten Absatzgebiet machen, wenn nicht Gegenkräfte hinderten. Diese Gefahr bestand für ganz Norddeutschland, aber durch die engen Beziehungen Lübecks und der Hansestädte überhaupt zu den westlichen Kunstzentren Brügge, Antwerpen, Brüssel waren hier besonders günstige wirtschaftliche Voraussetzungen für die Invasion niederländischer Kunst gegeben. Man weiß, daß eine große Zahl der prächtigsten und kostbarsten Altäre im lübisch-baltischen Gebiet von Antwerpen und Brüssel importiert sind (z. B. Lübeck, Briefkapelle; Güstrow, Stadtkirche; Stralsund, Nikolaikirche und viele in Dänemark, Finnland, Schweden). Das Bedenkliche der Situation wird einem voll be-

[1]) Es wäre noch zu untersuchen, ob nicht weitere Werke des Leinberger-Kreises von derselben Hand seien, etwa die Magdalena der Sml. B. Oppenheim. Abb. bei Wilm a. a. O. als Hans Leinberger.

wußt, wenn man sieht, wie überall in Norddeutschland heimische Meister solche niederländischen Altäre nachahmten. Aus solcher Nachahmung heraus gelangten zu einer immerhin eigenen und wertvollen Nuance des niederländischen Stiles eigentlich nur einige westfälische Werkstätten, vor allem wohl dadurch, daß die Übertragung des Schnitzstiles in den Meisselstil der heimischen Sandsteinkunst Änderungen erforderte und die eigene Produktivität freimachte (Brabender, Beldensnyder). Dem sandsteinarmen Norden fehlte diese Chance; ja, gerade die besseren Steinarbeiten, die man in Lübeck nicht entbehren wollte, sind westfälische Arbeit (Chorschranken der Marienkirche in Lübeck, Brömbse-Altar der Lübecker Jakobikirche). Außer den westfälischen Meistern bewahrte in der Nachahmung westlicher Werke nur der eine Hans Brüggemann einen leidlich selbständigen Charakter und gute Qualität; er aber erkaufte dies durch den völligen Verrat der Skulptur an die Malerei.

Dieser niederländischen Invasion wurde sonst nur von der Hildesheimer Kunst mit Erfolg Widerstand geleistet — war das in der halbjahrtausendalten hohen Kunsttradition begründet? — und in einigen Werkstätten Westfalens und des Niederrheins. Die lübische, die lübisch-baltische Kunst konnte sich nicht halten, weil sie überlebt war, weil sie keine auch an Modernität ebenbürtigen Schöpfungen entgegenzusetzen hatte. Bernd Notke bewahrte sich noch im Ganzen, H. v. d. Heide machte schon Konzessionen über Konzessionen, von den Geringeren gar nicht zu reden.

Wenn in diesem Zeitpunkt plötzlich eine Wandlung einsetzt, auf einmal drei, vier Meister in und um Lübeck auftreten und der drohenden Gefahr Halt gebieten: ist diese Wandlung dadurch erklärt, daß diese Meister, also vor allen Dreyer und Berg, zufällig in Süddeutschland gelernt haben? Mußte nicht vielmehr ein Bedürfnis nach der neuen Kunst da sein; wie hätten sich sonst diese Meister durchsetzen können? So töricht es wäre, wollte man historische Tatsachen „erklären", so kann man doch aufzeigen, wie das Zusammentreffen gleichstrebender Tendenzen ein Ereignis begünstigte.

Der niederländische Schnitzstil war eine Konsequenz der Bestrebungen des 15. Jahrhunderts: man schwelgte in der Darstellung von Räumen, Gegenständen, Handlung, dramatischer Bewegung, Tracht usw. Wie sehr nun dies alles auch zukunftsreich war und spätere Zeiten von der errungenen Position aus neue Eroberungen machen sollten, so war doch zunächst um 1500 in ganz Europa eine Reaktion gegen den „Realismus" im Gange. Im gemeinen kunstgeschichtlichen Sprachgebrauch, der schematisiert und verfälscht, heißt das: der niederländische Schnitzstil war Konsequenz der Frührenaissance; und so sehr man im einzelnen durch gewaltsame Bewegung zum Pathos, durch symmetrische Komposition u. dergl. zu feierlicher Bindung strebte, man schnitzte doch nach wie vor Szenen, während die neue Kunst, „die Hochrenaissance", wieder Statuarik, Repräsentation wollte. Die niederländische Schnitzkunst war schon zu sehr mit Malerei und Schauspiel in Wettstreit getreten, um zurück zu können. Daß aber ein Verlangen nach einer feierlich gebundenen Kunst auch in den Niederlanden bestand, sieht man aus den Gemälden des Quentin Massys, des Joos van Cleve u. a. Daß diese Reaktion ein europäischer Vorgang war, ist zu bekannt, als daß Beispiele nötig wären.

Die lübische Kunst hatte im Verlauf des 15. Jahrhunderts den Anschluß an die europäischen Bewegungen verloren. Um 1420 war die lübische Plastik noch auf der Höhe und leidlich modern. Um 1450 aber schnitzte man fast noch wie andernorts vor 20 Jahren. So war es möglich, daß man nach 1500 in Lübeck die Madonna eines westfälischen Meisters von ca. 1460 kopierte[1])! Zugleich übernahm man Einzelheiten von neuesten westlichen Werken

[1]) Steinmadonnen im Lübecker Dom: in ö. Nische d. NQS. von ca. 1460, „schöne Maria" in der Mul-Kapelle, datiert 1509. Inv. III. 1. S. 202 ff. — vgl. W. Paatz: D. Meister d. lüb. Steinmadonnen i. Jahrb. pr. Ks. XXXXVII, 1926.

und gab bisweilen sogar zugleich den Figuren noch etwas von der melodischen Anmut der 20iger Jahre. Es ist gerade darum ein ebenso merkwürdiges, wie aufklärungsbedürftiges Phänomen, daß in dieser Zeit ein bedeutender Meister gute Werke schaffen konnte, Bernd Notke[1]).

Die süddeutsche Plastik war im Allgemeinen im 15. Jahrhundert nicht so weit gegangen wie die niederländische, sie war Figuralplastik, war selbständige große Kunst geblieben, hatte nie ganz ihre kultische Bestimmung vergessen, auch sich vor allem nicht völlig in das Schlepptau der Malerei und Graphik nehmen lassen. So konnte sie, als nach neuer Feierlichkeit, großer Form und Statuarik um 1500 ein allgemeines Bedürfnis wuchs, es befriedigen. Am vollkommensten bildete die schwäbische Kunst den neuen Stil aus, konnte es, weil der schwäbische Stammescharakter, die Vorliebe des Schwaben für das Stillbeschlossene, das Behäbige, Ruhige, für einfaches Dasein und biedere Breite dem Stil entgegenkam. Die schönsten Zeugnisse dafür sind die Blaubeurer Gestalten und daneben, energischer, majestätischer, charaktervoller, der Heilbronner Hochaltar des Niederschwaben Hans Seyffer. Was in dieser (ganz kurzen „klassischen") Stilphase gewonnen (oder wiedergewonnen) wurde, war Klarheit und Fülle des Körperlichen, tektonische Ordnung, Größe des Charakteristischen. Dies bleibt im Folgenden, dagegen wird die Ruhe, Stille, Beharrlichkeit sofort wieder aufgegeben und statt dessen alles Scharfe, Schneidige, alle Leidenschaftlichkeit und Erregtheit der Kunst vor der großen Beruhigung (des Stiles um 1480) wieder aufgenommen und verbunden mit der neuen körpersicheren Repräsentation zu einem grandiosen bedeutenden Körper-Bewegungsstil. In der üblichen Begriffsschematik stellt sich die Entwicklung so dar: auf die eigentliche Frührenaissance (Realismus, Charakteristik, Zerstörung der repräsentativen statuarischen Kunst der Gotik) folgt eine Reaktion, die „Renaissancegotik" (gotisierende Schärfung der Formen, Vorliebe für das Aristokratische, Elegante, Gespreizte, unter Beibehaltung des Realismus und der Charakterisierung: Stil von 1480: Nic. Gerhard v. Leyen, Nördlinger Meister, Veit Stoß usw., italienische Parallele Verrocchio), darauf als Reaktion die „Hochrenaissance" (zum Teil auch als Reaktion auf die wieder durchbrechende Frührenaissance: Stil von 1500: Blaubeuren, Heilbronn, zum Teil Riemenschneider, Jörg Syrlin d. J. usw., italienische Parallele Lionardo); dem folgt, ebenso als Reaktion gegen das Vorhergegangene (die Ruhe von 1500) wie als Wiederaufnahme des Vorvorigen (Gotisierung und Bewegung von 1480) Frühbarok und Manirismus (Stil von 1525, Backoffen, Hans Leinberger, Meister H. W., Breisacher Meister, italienische Parallele Michelangelo, Giulio Romano einerseits, die frühen Maniristen andrerseits). Dies ist verfälschender Schematismus und Konstruktion; nützlich jedoch um zu zeigen, wie einheitlich die europäische Entwicklung ist, wie parallel die Vorgänge in Deutschland und Italien.

Die Kunst von Dreyer, Berg und den verwandten Meistern gehört zeitlich und stilistisch in die letzte Phase. Ihre Kunst ist eine Restauration der alten Repräsentationskunst unter den Voraussetzungen von Frührenaissance, Renaissancegotik und Hochrenaissance; sie ähnelt in vielem der „Renaissancegotik" (Stil von 1480), eben in dem Kampf gegen die Frührenaissance, sie unterscheidet sich von ihr dadurch, daß sie die um 1500 errungenen Mittel (klare Körperlichkeit usw.) verwendet.

Diese gewiß fragwürdige, aber wenn man die Fragwürdigkeit weiß, doch nicht unnütze Schematisierung der historischen Entwicklung vermag immerhin zu zeigen, daß es ganz unmöglich ist, dies alles „Spätgotik" zu nennen. Wenn man schon überhaupt der-

[1]) Der Grund ist wohl, daß Notke die hemmenden Eigenheiten des lübischen Provinzialismus ins faszinierend Grandiose steigerte. Im Abstand darf eine solche Erscheinung verglichen werden mit der Vorherrschaft des rustikalen florentinischen Stiles über die andern italienischen. Provinzialismus zum Weltstil gesteigert durch Kraft der Einseitigkeit.

artige Begriffe wünscht, sind nur „Renaissance" (wobei man nicht an Renaissance der Antike denken darf — es ist ein Jammer, daß es keine für die deutsche Kunst passende Bezeichnung gibt!) „Frühbarok" und „Manirismus" am Platze. Daß man nicht ohne den Begriff „Gotik" glaubt auskommen zu können, hat seinen Grund in der richtigen Erkenntnis, daß die Tradition der Kunst seit dem hohen Mittelalter nie ganz abgerissen ist. Aber das Gemeinsame ist schließlich kaum mehr als der nordisch-germanische Charakter; allerdings nennen ganz Gescheite den auch „gotisch", man redet dann vom „gotischen Menschen" oder vom „Geist der Gotik". Man vergißt, daß nichts Gewesenes ganz stirbt, und daß darum natürlich in aller deutschen Kunst etwas von dem Geist bleibt, der sich in den mittelalterlichen, gotischen Werken manifestierte. Wenn dieses „Gotische" der italienischen Kunst der Früh-, Hoch- und Spätrenaissance fehlt, so liegt es eben daran, daß es in Italien niemals Gotik gab, nur antikisierende Nachahmung mißverstandener gotischer Formen, daß statt dessen in Italien eine Tradition besteht von der römischen Antike bis heute.

Weil die niederländische Kunst das erwachende Bedürfnis nach pathetischer großer Figuralplastik nicht erfüllen konnte, war der lübische Boden bereit, die Früchte der reichen Entwicklung der süddeutschen Skulptur als Saat aufzunehmen und daraus eine eigne herrliche Blüte zu entwickeln.

Vielleicht hatten schon vorher manche lübischen Bildschnitzer im Süden gelernt, ohne daß die Bedingungen dafür gegeben waren, daß sie das Erlernte in der nördlichen Heimat wirklich verwerten konnten. Daß in dem günstigen Augenblick die großen Meister da waren, die im Süden gelernt hatten, ist geschichtliche Tatsache, das heißt unerklärbar.

Das künstlerische Verdienst der großen Meister, vor allem Dreyers und Bergs, ist, daß sie das im Süden Erlernte umbildeten zu einem eigenen Stil nordischen Charakters, sodaß ihre Kunst nicht provinziell ist, sondern ebenbürtig der süddeutschen und von eigener Art. Wer nur die süddeutschen Meister und ihre Werke kennt und die norddeutschen neben ihnen übersieht, der kennt die große deutsche Plastik der Zeit nur fragmentarisch. Daß Claus Berg und Benedikt Dreyer Meister sind vom Range Leinbergers, Backoffens, H. Ws., ist nicht zu bezweifeln; und der Meister des Lübecker Heiligen-Geist-Hospitales, der Meister des Rostocker Rochusaltares stehen durch die Qualität ihrer Werke nicht hinter ihnen zurück[1]).

Was aber ist das Gemeinsame dieser lübischen Meister, was ist das Nordische ihrer Werke, was unterscheidet ihre Kunst von der süddeutschen? Es ist nicht die Derbheit und Grobheit — denn Dreyer und die beiden genannten anonymen Meister sind fein, elegant; auch ist es nicht die leidenschaftliche Erregtheit, die bei dem Heiliggeist-Meister fehlt, während sie in Süddeutschland bei H. L. da ist. Wir sagten schon oben, daß der norddeutsche Charakter dieser Kunst ebenso leicht zu fühlen ist, wie schwer zu nennen; am ehesten noch negativ zu bestimmen: Mangel an Leichtigkeit, an natürlicher Grazie. Die Figuren sind erregt oder versehrt, aber nie beschwingt; sie sind laut tobend oder leis verhalten, aber nie freundlich, gefällig und natürlich. Sie sind eigentlich auch nie heiter; selbst die Odenser Frauen sind es nicht, wie sie auch lächeln und schön tun. Immer ist alles im Grunde zu ernst gemeint (daher auch der Humor), immer ist die Leidenschaftlichkeit wie in einem Kerker gefesselt und schmerzlich unfrei, nie leuchtend verströmend. Immer scheint in den dargestellten Menschen ein Noch-mehr an Schmerz oder Frische oder brutaler Energie zu sein, als sichtbar wird, das verhalten bleibt. Herbheit, Verschlossenheit, Unfreiheit, zu großer Ernst gehören zum Charakter dieser Kunst. Dabei sind die Meister immer extrem: kein Meister in Deutschland ist so wüst und brutal wie Claus Berg, keiner

[1]) Nur der große Breisacher H. L. übertrifft wohl alle an Kraft der Phantasie, Tiefe der Deutung, Beherrschung der Form.

so tief schmerzlich wie Dreyer, keiner so adlig still verhalten wie der vom Heiliggeistspital, keiner so artistisch bizarr wie der Rostocker. Gerade dies sich in die eigene Art Bohren, sich zu ernst Nehmen, bis zum Äußersten Gehen und doch nicht nur herb und verhalten Scheinen, es auch zu sein, diese Unnatur aber Abgründigkeit, dieser Mangel an Leichtigkeit und diese Querköpfigkeit, diese Schwere sind Wert und Grenze dieser Kunst und wohl überhaupt des nordischen Wesens. Berg liebt die Frauen, weil sie heitere unbeschwerte Wesen sind, aber die Männer, die tobenden und geschlagenen, die zermürbten und unbändigen sind ihm die eigentlichen würdigen Vertreter der Menschheit. Auch Gottes Güte ist abgründig, seine Segengebärde Qual. Alles möchte bersten von Pathos und bleibt herb und hölzern. Alle Lebendigkeit ist aus Neid oder Trotz: diese Kunst ist dem Tode verschwistert. Darum ist sie bar jeder Leichtigkeit, ohne Natürlichkeit. Darum ist Norddeutschland dem deutschen Süden und Westen gegenüber überhaupt kunstarm. Wenigstens hat die Kunst in dem Gebiet, das bis ins 16. Jahrhundert mit Fug und Recht lübisch-baltisch genannt wird, das aber später durch politische, nationale und stammesartliche Unterschiede und auch Gegensätze geteilt wird (vor allem durch die kulturelle Selbständigkeit der skandinavischen Völker), sie hat bis in unsere Tage diesen Charakter bewahrt. Man nehme einmal Überschau: die hansischen Dome, die dänischen Landkirchen, die Skulpturen von Vadstena, B. Notke, Thorvaldsen, Barlach; man denke an den grandiosen Trotz der Musik Buxtehudes; Brahms, was vermag besser Wert und Grenze dieser Art nennen als die Brahms'sche Musik? vielleicht nur der einzige Name: Kierkegaard.

Selbst wenn man weiß, daß in den 20er, 30er Jahren des 16. Jahrhunderts überall die Kunst sich in zwei Richtungen spaltete, eine schmerzliche, asketische und zugleich artistischere (Manirismus) und eine pathetischere, gewaltsamere, drohende (Barock), so sind doch die Extreme in der lübischen Skulptur so dicht nebeneinander, daß man das Gemeinsame fast übersieht: Dreyer ist von einer Zartheit und Feinheit des Empfindens, einer Sensibilität, die bisweilen als Schwäche erscheint, Berg grob und geradezu, wie niemand in der Zeit. Gerade dieses Beieinander der Extreme scheint zum Charakter der nördlichen Kunst zu gehören, denn immer wieder finden sich diese beiden Typen von Menschen, Künstlern, Werken nebeneinander: schon für die erste Blütezeit lübischer Plastik hat Pinder dies ausgesprochen. Neuere Namen brauchen nicht genannt zu werden. Die höchsten Leistungen und die eigentümlich wertvollsten scheinen allerdings doch wohl immer die Werke verhaltener Brunst, schmerzlicher Tiefe, verschleierter Abgründigkeit zu sein: Dreyer ist künstlerisch bedeutender als Berg.

Fern liegt mir jede Überschätzung der künstlerischen Produktion des lübisch-baltischen Gebietes; gewiß steht sie als ganze weit hinter der des südlichen und westlichen Deutschlands zurück. Wie man aber die schöpferischen Leistungen des 19. Jahrhunderts nicht kennt, wenn man Runge, Kierkegaard, H. C. Andersen, Hebbel, Storm, J. P. Jacobsen, Brahms übersieht, so kennt man nicht die volle Blüte der Skulptur um 1520 bei Mißachtung der lübisch-baltischen Kunst.

Die Hochblüte der deutschen Schnitzkunst von 1460—1530 hat man eine letzte herrliche Entfaltung vor dem Tode genannt. Es ist wirklich, als ob man das Ende schon geahnt hätte, das mit der Reformation dieser Kunst gesetzt war, so großartig und fast krampfhaft ist die Tätigkeit. Von der lübischen Kunst gilt dies in noch anderem Sinne. Denn die Kunst der Dreyer, Berg usw. ist eigentlich das Ende der lübischen Kunst. Die Entdeckung Amerikas und das Aufblühen des Überseehandels war der Todesstreich für die Hanse; Lübecks Ruhm und Vormacht war bald dahin.

ANHANG

Katalog der ausführlich behandelten Werke

mit Angabe des Materials, der Größe, des Erhaltungszustandes usw. Maße in Zentimetern. Nach Standorten geordnet. Die arabischen Zahlen verweisen auf den Text (Dr-A bedeutet Dreyer-Aufsatz i. M. Jahrb. I S. 55. ff.); die römischen Zahlen auf die Abbildungstafeln.

1. Asperup, Kirche. Kreuzigungsgruppe. Eichenholz. Maße: Kruzifix ca. 260, Christusfigur 145, Maria 119, Johannes 121 cm h. Christusfigur überarbeitet, Maria und Johannes beschädigt (Füße und untere Gewandzipfel fehlen). Abgelaugt. Von Claus Berg, ca. 1510. (S. 15–19, VII, IX).
2. Bergrade, Kapelle. Altar aus Parchim(?). Eichenholz. Schreinhöhe ca. 120. Völlig restauriert. „Lankener Meister" (Werkstatt?), nach 1530. (S. 41).
3. Birket, siehe Nr. 15.
4. Brahetrolleborg, siehe Nr. 13.
5. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum. Johannes der Täufer. Lindenholz. Lebensgroß. Alte Fassung. Nur geringe Beschädigungen. „Hirzenhainer Meister", um 1520. (Dr-A. S. 96).
6. Diernisse, Kirche. Reste eines Lukasaltares. Eichenholz. Die Figuren 80–90 cm hoch. Arg beschädigt. Moderner brauner Ölanstrich. Schule Claus Bergs. Von derselben Hand wie Nr. 51, um 1525. (S. 39).
7. Fjenneslev, siehe Nr. 13.
8. Flensburg, Kunstgewerbemuseum. Madonna mit Kind. Eichenholz. 142 cm hoch. Gut erhalten, Barockfassung. Herkunft fraglich. Von Claus Berg, ca. 1525. (S. 28/29, XVI).
9. Frijsenborg, Schloß. Altar aus der Kirche zu Voldby. Eichenholz. Maße des Schreins: 199 × 170 cm, Flügelfiguren 135 und 143 cm. ca. 1898 restauriert. Werkstatt Claus Bergs, die Flügelfiguren vom Meister?, um 1520. (S. 24. XIII).
10. Güstrow, Dom. Elf Apostelfiguren, wahrscheinlich für einen Altar bestimmt (die 12. Figur, Johannes, von geringerer Hand in anderm Format hinzugefügt). Eichenholz, massiv. 125–130 cm hoch. Attribute zum großen Teil neu. Kaum sichtbare Reste alter Fassung. Von Claus Berg, ca. 1532–35. (S. 25–28. XIV–XVI).
11. Hamburg, Jakobikirche. Schifferaltar. Eichenholz. Höhe ca. 200 cm. Völlig restauriert. Vom „Meister der Lübecker Sippe", um 1510. (S. 52, 53. XXIV).
12. Hirzenhain (Oberhessen), Klosterkirche. Hl. Antonius und Johannes der Täufer. Lebensgroß. Alte Fassung. Hirzenhainer Meister, um 1515. (Dr-A. S. 93 ff. Abb. 83–85).
13. Holme. Kreuzigungsgruppe aus Kloster Holme. Eichenholz. Das Kreuz jetzt in der Kirche zu Brahetrolleborg, ca. 300 cm, neubemalt. Die Christusfigur an einem modernen Kreuz in der Kirche zu Fjenneslev, ca. 152 cm hoch. Neue Fassung. Die Seitenfiguren in der Kirche zu Tirsted, Maria 126, Johannes 128 cm hoch. Geringe Beschädigung (Fingerspitzen der Maria), neue Fassung. Schule Claus Bergs, ca. 1510–15. (S. 38. XX).
14. Jordlöse, Kirche. Altar. Eichenholz. Maße des Schreines: 184 × 144. Das Rankenwerk fehlt zum größten Teil. Neue Fassung. Vom „Meister der Predella von Nr. Broby"(?), 1520–25. (S. 37, 58).

15. Kopenhagen, National-Museum, 2. Abt. Altar aus der Kirche zu Birket. Eichenholz. Höhe des Schreines ca. 120. Die Flügel älter als die nachträglich dem Schreine eingefügte Gerichtdarstellung. Reste alter Fassung. Altar mit Flügeln Arbeit eines Rostocker Meisters um 1505, die Gerichtsdarstellung vom „Meister des Birketer Gerichts", um 1525. (S. 60–62. XXVII).
16. Kopenhagen, National-Museum, 2. Abt. Maria und Johannes von einer Kreuzgruppe, mit Sicherheit zu Nr. 48 gehörig. Eichenholz. ca. 160–65 cm hoch. Weiße Lackierung (darunter anscheinend Reste alter Fassung). Von Claus Berg, ca. 1530/32. (S. 15–19. IX).
17. Kopenhagen, National-Museum, 2. Abt. Figuren zweier wbl. Heiligen. Eichenholz. 87/88 cm hoch. Sehr beschädigt (Hände fehlen oder sind halb abgebrochen; Füße und unteres Gewand fehlen; viele Faltenstege abgebrochen oder beschädigt). Geringe Reste alter Fassung. Von Claus Berg, ca. 1521. (S. 24. XIII).
18. Kopenhagen, Ny-Carlsberg-Glyptothek. Relief einer Krönung Mariae. Eichenholz, massiv, aus zwei Stücken zusammengesetzt. 103×115 cm hoch. Ergänzt: Zehen und rechter Arm Christi vom Ellenbogen ab, Krone, Gottvaters Szepter, Fingerspitzen Mariä. Abgelaugt, gebeizt. (Kat. Nr. 780). Von Claus Berg, ca. 1515. S. 19–24. XI).
19. Kraak, Kirche. Thriumphkreuz. Eichenholz, ca. 250 cm hoch. Restauriert. Schule Claus Bergs („Lankener Meister"), ca. 1520–30. (S. 41).
20. Lanken, Kirche. Altar. Eichenholz. Schrein 163×150. Doppelflügel gemalt, gemalte Predella. Völlig restauriert. Schule Claus Bergs: „Lankener Meister", 4. Jahrzehnt des 16. Jahrh. (S. 40. XXI).
21. Lübeck, Annen-Museum. Antonius-Altar aus der ehem. Burgkirche. Eichenholz. 238×135 cm. Alte Fassung. (Flügelbilder von Hans von Collen). Von Benedikt Dreyer, 1522. (Dr-A. S. 56–62, 75, 76. Abb. 59, 70, 71).
22. Lübeck, Annen-Museum. Sippenaltar aus der ehem. Burgkirche. Eichenholz. 180×117 cm. Alte Fassung. Eine Flügelfigur fehlt. Vom „Meister der Lübecker Sippe", um 1515. (S. 35, 50–53. XIX, XXIII).
23. Lübeck, Annen-Museum. Krönung Mariae. Relief vom Altar der Valentinsbrüderschaft aus der Jakobikirche. Eichenholz. 102×122. Alte Fassung. Vom „Meister vom Lübecker Hlg.-Geist-Hospital", ca. 1515–20. (S. 56, 57. XXV).
24. Lübeck, Annen-Museum. Reste eines Altars aus der Kirche zu Tramm. Eichenholz. Christus richtend, ca. 68 cm hoch. Geringe Reste alter Fassung. Lübisch, nach 1500. (Dr-A. S. 83, 84. Abb. 78. – S. 60).
25. Lübeck, Heiligen-Geist-Hospital. Rosenkranzaltar. Eichenholz. 225×172 (Predella 77 cm hoch). Hervorragend erhalten. Vom „Meister vom Lübecker Heiligen-Geist-Hospital", um 1530. (S. 53–57. XXV).
26. Lübeck, Heiligen-Geist-Hospital. Barmherzigkeits-Altar. Eichenholz. 158×123. Alte Fassung. Vom „Meister vom Lübecker Heiligen-Geist-Hospital", um 1510. (S. 55–57. XXIV).
27. Lübeck, Heiligen-Geist-Hospital, Archiv. Gottvater mit dem toten Christus (Insinuatio). Eichenholz. 81 cm hoch. Werkstatt B. Notkes, um 1515. (Dr-A. S. 84, 85).
28. Lübeck, Marienkirche, Lettner, Obergeschoß. Skulpturen, Konsolen, Ornament etc. Eichenholz. Höhe der Figuren: Madonna 168, die übrigen (ohne Konsolen) ca. 130 cm hoch. Geringe Ergänzungen im Jahre 1817; neu die Posaunenengel des Mittelfeldes und die Flügel des Michael (1817). 1817 weiß lackiert. Von Benedikt Dreyer, 1510 (1508)–1520. (Dr-A. S. 56–75. Abb. 57–69 – XXVIII).
29. Lübeck, Marienkirche, Orgelprospekt. Eichenholz, (der Kasten selbst Tanne).

Daran Figuren: Madonna ca. 250 cm hoch, weiß lackiert, zwei Reliefs: David und Salomo, weiß lackiert und vergoldet. Die Posaunenengel aus dem 18. Jahrh. Vier Orgelkonsolen je ca. 90—100 cm hoch. Grau übermalt. Ornament stark restauriert. Von Benedikt Dreyer, 1516—18. (Dr-A. S. 77—80. Abb. 72—75).

30. Lübeck, Marienkirche. Geldmönch am Gotteskasten. Eichenholz, massiv. Ca. 90 cm hoch. Alte Fassung. Von Benedikt Dreyer, um 1525. (Dr-A. S. 81—83. Abb. 76, 77).

31/32. Lübeck, Marienkirche. Bergenfahrer-, Nowgorodfahrer-Gestühl siehe im Inventar.

33. Nörre Broby, Kirche. Predella des Altares. Eichenholz. Später dem lübisch-rostockischen Altar von ca. 1505 eingefügt. Eichenholz. 79×157 cm. Modern bronciert. „Meister der Predella von Nr. Broby", ca. 1525—30. (S. 35—37, 58. XIX).

34. Nörre Broby, Kirche. Hl. Laurentius. Eichenholz. 110 cm hoch. Kreuz ergänzt. Modern bronciert. „Meister der Predella von Nr. Broby", ca. 1525. (S. 58).

35. Nürnberg, Germanisches Museum. Christus und Thomas. Relief. Lindenholz. 86 cm hoch. Kaum Spuren alter Fassung. Vom „Meister des Birketer Gerichts", um 1530. (S. 60—62. XXVII).

36. Odense, St. Knudskirche. Grabstein für König Hans (gest. 1513). Gottländischer Sandstein. 402×247. Aus der Odenser Graubrüderkirche. Bruchspur querdurch. Von Claus Berg, 1513—ca. 1517. (S. 32, 33. XVIII).

37. Odense, St. Knudskirche. Hochaltar (ehemals in der Graubrüderkirche). Schrein ohne Rahmen und Predella 375×301. 1885 von Prof. Magnus-Petersen völlig restauriert. Von Claus Berg, ca. 1517—22. Die Flügel Werkstattarbeit. (S. 4—15, 27—30. I—V).

38. Odense, St. Knudskirche. Epitaph für Prinz Franz (gest. 1511). Eichenholz. 163,5×11,5. Restauriert. Inschrift abgedruckt im Katalog von Th.-Ussing a. a. O. Kat. Nr. 1 (2. Abs.). Von derselben Hand wie Nr. 47; 1511. (S. 39).

39. Prenzlau, Marienkirche. Hochaltar. Eichenholz. Breite 276 cm. Restauriert. Inschrift am unteren Rahmen des Schreines eingeschnitzt: „anno domini MCCCCCXII do wart gemalen desse taffele to lüb". „Meister des Prenzlauer Hochaltars", 1512. (S. 48—50. XXII).

40. Rostock, Marienkirche. Altar der Wundärzte und Bartscheerer (Rochusaltar). Eichenholz. Maße 276×205. Unbemalt. Vom „Meister des Rostocker Rochusaltares". 4. Jahrz. d. 16. Jahrh. (S. 59, 60. XXVI).

41. Ribe, Dom. Grabstein des Bischofs Ivar Munch (gest. 1539). Gottländischer Sandstein. Wappen bemalt. Von Claus Berg, 1531/32. (S. 33—34. XVIII).

42. Sorö, Klosterkirche. Triumphkreuz. Eichenholz. 788 cm hoch. Figur 337 cm hoch. Restauriert 1846. Rückseitig bezeichnet mit der Jahreszahl 1527. Von Claus Berg 1527. (S. 15—19. VIII).

43. Skamby, Kirche, Kruzifix. Eichenholz. 294 cm hoch, Figur 156 cm hoch. Sehr beschädigt: Locken rechts fehlen, Schamtuchzipfel abgebrochen; ergänzt: Teile der Dornenkrone, Kreuzblumen. Reste alter Fassung: Vergoldung des Schamtuches, Inkarnat. Konserviert 1917/18. Von Claus Berg, ca. 1512. (S. 15—19. VI).

44. Thurö, Kirche. Kruzifix. Eichenholz. Figur ca. 185 cm hoch. Neugefaßt. Schule Claus Bergs; 3. Jahrz. des 16. Jahrh. (Dieselbe Hand wie Nr. 13 und 52). (S. 38. XX).

45. Tirsted, siehe Nr. 13.

46. Tirstrup, Kirche. Altar. Eichenholz. Maße des Schreins 178×139 cm. Restauriert 1902 (weißlackiert!). Gemalte Flügel dazu im Kopenhagener Nat.-Mus. 2. Abt. Bezeichnet 1522. Von Claus Berg, 1522. (S. 15—19, 24—25, 30, 31. VI. XIII).

47. Ubberud, Kirche. Altar. Eichenholz. Schrein 145×117 cm. Dick mit Ölfarbe überstrichen. Von derselben Hand wie Nr. 38; 3. Jahrz. des 16. Jahrh. (S. 38).

48. Vindinge, Kirche. Kruzifix. Eichenholz. Figur ca. 161 cm hoch. Ergänzt: Teile der Dornenkrone, Teile des unteren Evangelistensymbols. Neue Fassung. Von Claus Berg, ca. 1530—32. (S. 15—19. VII).
49. Vindinge, Kirche. Seitenfiguren zu Nr. 48 siehe unter Nr. 16.
50. Vindinge, Kirche. Relief einer Krönung Mariae. Eichenholz, aus zwei Stücken zusammengesetzt, massiv. 128×121 cm. Krone in Christi Hand neu. Kreidegrund-Reste in den Faltentiefen. Von Claus Berg, um 1528—30. (S. 19—24. XII).
51. Vindinge, Kirche. Matthäus-Altar Eichenholz. Schrein neu. Maße der Figuren 118—123 cm hoch. Abgelaugt. Schule Claus Bergs, dieselbe Hand wie Nr. 6; nach 1530. (S. 39).
52. Vejlby, Kirche. Kruzifix. Eichenholz. Figur ca. 170 cm hoch. Neue Fassung. Schule Claus Bergs (dieselbe Hand wie Nr. 13 und 44); nach 1527. (S. 38. XX).
53. Voldby, siehe Nr. 9.
54. Wittstock, Wallfahrtskirche. Hochaltar. (zwei im 17. Jahrh. übereinandegesetzte Altäre). Unterer Altar Eichenholz. Maße des Schreines 197×120. Restauriert. Werkstatt Claus Bergs, 4. Jahrz. des 16. Jahrh. (S. 19—24, 41, 42. XII. XXII).
55. Zehna, Kirche. Altar. Eichenholz. 141×205. Restauriert. Werkstatt Claus Bergs, dieselbe Hand wie Nr. 9; um 1533. (S. 39'40. XXI).

Für alle übrigen erwähnten Werke muß auf die Angaben bei Beckett a. a. O., Thorlacius-Ussing a. a. O., in den Inventaren oder in der Spezialliteratur verwiesen werden.

Literatur.

Eine allgemeine, einigermaßen zulängliche Darstellung des Wesens und der Geschichte der deutschen Skulptur im 16. Jahrhundert gibt es nicht. Die bisherigen dürftigen Kenntnisse findet man in den verbreiteten allgemeineren kunstgeschichtlichen Darstellungen wie Woermann, Dehio usw. Den ersten Versuch einer zusammenfassenden Darstellung wird W. Pinders demnächst erscheinender II. Band seiner „Deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance" bringen.

Das außerordentlich reiche Material ist bisher nur zu einem Teile publiziert in einigen Büchern, die z. T. in den Anmerkungen zitiert sind, und in zahllosen kleineren und größeren Aufsätzen der bekannten Kunstzeitschriften, vor allem: Berichte aus den Berliner Museen, Jahrb. d. pr. Kunstsammlungen, Zeitschr. f. Bildende Kunst, Cicerone, Jahrb. f. Kunstw., Zeitschr. f. christl. Kunst, Münchener Jahrb., Jahrb. d. allerh. Kaiserhauses, Belvedere, in Museumsberichten u. a. m.

Im Folgenden wird nur wichtigste Spezialliteratur über das behandelte Gebiet angeführt:

Die Bau- und Kunstdenkmäler der Freien und Hansestadt Lübeck. Herausg. v. d. Baubehörde (Verschiedene Bearbeiter, bes. Fr. Bruns), Bd. II, 1. Petrikirche, 2. Marienkirche, 3. Heiligen-Geist-Hospital. Lübeck 1906. Bd. III, 1. Dom, L. 1919, 2. Jakobi- und Ägidienkirche, L. 1920, Bd. IV, Klöster, 1926.

R. Haupt, Die Bau- und Kunstdenkm. d. Prov. Schleswig-Holstein, 3 Bände, Kiel 1887.

Fr. Schlie, Die Kunst- und Geschichtsdenkm. des Großherzogtums Mecklenburg. 4 Bände. Schwerin 1899.

Ad. Goldschmidt, Lübecker Malerei und Plastik bis zum Jahre 1530. Lübeck 1890.

Fr. Beckett, Altartavler i Danmark fra den senere Middelalder. Kopenhagen 1895.

W. Neumann, Werke der mittelalterl. Holzplastik und Malerei in Livland und Esthland. Lübeck 1892.

A. Matthäi, Beitr. z. Kunstgesch. Schleswig-Holsteins. I. Zur Kenntnis der mittelalterlichen Schnitzaltäre Schleswig-Holsteins. Leipzig 1898.

A. Matthäi, Werke der Holzplastik in Schleswig-Holstein bis zum Jahre 1530. Leipzig 1901.
J. A. Romdahl u. J. Roosval, Svensk Kunsthistoria. Stockholm 1913.
A. Lindblom, Nordtysk skulptur och maleri i Sverige fran den senare medeltiden. Stockholm 1916.
K. K. Meinander, Medeltida altarskap och träsniderier i Finnlands Kyrkor. Helsingfors 1908.
C. G. Heise, Lübeckische Malerei und Plastik, im lübeckischen Heimatbuche. Lübeck 1926.
C. G. Heise, Lübeckische Plastik. Bonn 1926. (Trotz gedrängtester Kürze weitaus beste Darstellung der Entwicklung der lübischen Skulptur).

Spezialliteratur über B. Dreyer.

J. Roosvaal, B. Dreyer, ein lüb. Bilderschnitzer i. Anfg. d. 16. Jhrh., Jahrb. d. pr. Ks. XXX, 1909.

Spezialliteratur über Cl. Berg.

V. Thorlacius-Ussing, Billedsskaereren Claus Berg. En fremstilling af hans liv og virksomhed med saerlig henblik paa nyere fund og undersögelser. Kopenhagen 1922. (Grundlegend).
R. Struck, Claus Berg. Lübeckische Blätter 1916, Nr. 3.
R. Struck, Claus Berg aus Lübeck von K. Schaefer (Besprechung). Ebenda 1917, Nr. 50.
K. Schaefer, Claus Berg aus Lübeck. Jahrb. d. pr. Ks. Berlin 1917.
K. Schaefer, Zur Lebensgeschichte d. Lübecker Bildhauers Cl. Berg. Mitt. d. Ver. f. lüb. Gesch.- u. Altertumskunde. 13. Heft 10. 1918.
Das Verdienst zuerst die Aufmerksamkeit auf Berg gelenkt zu haben gebührt Fr. Bekett (Altartavler . . . s. oben).
Fr. Beckett, Renaissancen og Kunstens Historie i Danmark. Kopenhagen 1897.
Fr. Beckett, Claus Berg, in Kunstmuseets Aarskrift. Kopenhagen 1917.

Einzelnes.

G. Brandt, Führer durch die Sammlungen des Thaulow Museums zu Kiel. Kiel 1911.
K. Schaefer, Führer durch die Museen für Kunst- u. Kulturgesch. zu Lübeck. Lübeck 1915.
K. Schaefer, Die Bedeutung Lübecks für die Kunst der Ostseeländer am Ende des Mittelalters. Schlesw.-Holst. Kunstkalender 1913. Flensburg 1913.
R. Struck, Schlesw.-Holst. und lübeckische Plastik im Beginn des 16. Jahrh. Lübeckische Blätter 1916, Nr. 20.
R. Struck, Materialien zur lübeckischen Kunstgeschichte. Sonderdruck aus Zeitschrift für Lübeckische Geschichte . . . Lübeck 1926.
H. Rasmussen, St. Knuds Kirke i Odense. Odense o. J.
S. O. Laufer, Hamburg. Stätten der Kultur. Bd. 29. 1912.
V. C. Habicht, Hanseatische Malerei und Plastik in Skandinavien. Berlin 1926.
A. Much, Nordd. got. Plastik. Braunschweig-Hbg. 1920.

Von allgemeineren Werken, die auf das hier behandelte Gebiet nebenbei eingehen, sind zu nennen:

Münzenberger und Beissel, Zur Kenntnis und Würdigung der mittelalterlichen Altäre. Frankfurt 1906.
W. Pinder, Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis z. Ende d. Renaissance I. (Handbuch der Kunstwissenschaft). Potsdam-Wildpark 1924. (s. auch die weiteren Lieferungen).

W. Pinder, Die deutsche Plastik des 15. Jahrhunderts. Leipzig 1925.
A. Feulner, Die deutsche Plastik des 16. Jahrhunderts. Leipzig 1926.
Hubert Wilm, Die gotische Holzfigur. Ihr Wesen und ihre Technik. Leipzig 1923.
Hans Huth, Künstler und Werkstätten der Spätgotik. Augsburg 1924.

Nachträge und Exkurse.

1. Zum Leben Claus Bergs — Quellen — Literatur.

Die wichtigste Quelle über das Leben Claus Bergs ist der Bericht seines Enkels, des Dechanten in Upsala Claus Bergs, vom Ende des 16. Jahrhunderts. Er ist veröffentlicht im 1. Bd. des Danske Magazin, Kopenhagen 1745, pg. 23 ff. In deutscher Übersetzung ist ein Teil von Goldschmidt a. a. O. pg. 32 abgedruckt; der ganze Text, soweit er auf den Bildschnitzer Berg bezug hat, ist von Thorlacius-Ussing a. a. O. wiedergegeben. — Den Nachweis der übrigen Quellen, soweit sie nicht in den Anmerkungen zitiert sind, findet man bei Thorlacius-Ussing a. a. O., Struck a. a. O. —

Unsere Darstellung des Lebens Claus Bergs baut wesentlich auf den sorgfältigen Untersuchungen Thorlacius-Ussings, von dem wir jedoch darin abweichen, daß wir Th.-Us. Zweifel an der lübischen Herkunft Bergs nicht teilen können. So berechtigt die Skepsis gegenüber den verherrlichenden Angaben des Enkels über Bergs edle Abkunft auch ist, so kann man sich doch keinen Grund dafür denken, warum Lübeck ausdrücklich als Herkunftsort genannt sein sollte, wenn er es nicht war. — Dass es der Bildschnitzer Berg war, der das Lübecker Haus bis 1513 innehatte, dafür spricht außer dem Datum doch vor allem, daß dies Haus dann an einen Bildschnitzer kam. Daß noch andere Gründe für eine Tätigkeit Bergs in Lübeck sprechen, haben wir oben dargelegt. (S. 37 unten, S. 39, 2. Absatz) —

Es ist wohl unnötig noch zu sagen, daß die vorliegende Arbeit ohne das Buch Thorlacius-Ussings nicht möglich gewesen wäre. Th.-U.s Verdienst ist die gewissenhafte und ausgezeichnete Durchforschung des dänischen Denkmälerbestandes nach Werken, die irgend in Beziehung zu Claus Berg stehen. Daß er dabei das Oeuvre des Meisters allzusehr erweitert, nimmt man gern hin, als dadurch ein reicheres Material ausgebreitet wird. In der Frage der chronologischen Folge der Werke stimmen wir wesentlich mit Th.-U. überein; daß der Nachweis der Schulung bei Veit Stoß zuerst durch Th.-U. geführt ist, wurde schon betont. — Mit Absicht habe ich nur in wenigen Fällen zustimmend oder ablehnend auf das Buch Th.-U.s ausdrücklich verwiesen: denn es hätte fast Seite für Seite geschehen müssen, was die Darstellung belastet hätte. Wer sich selbständig forschend mit dem Schaffen Bergs beschäftigen will, wird immer das grundlegende dänische Buch lesen müssen. — Was Th.-U. fast gänzlich und wohl zum Teil absichtlich vernachlässigt — und leider ist dadurch in seiner sonst ausgezeichneten Arbeit manches, wie mir scheint, schief gesehen —, ist eine stilistische Interpretation und stilgeschichtliche Einordnung: eben das, was das Hauptthema der vorliegenden Studien ist.

2. Zum Odenser Altar.

Der Odenser Altar hat schon früh Beachtung gefunden und ist schon früh publiziert („beschrieben und photographiert"): Altartavlen i Frue Kirke i Odense, utfort af Claus Berg, beskreven af Prof. N. Höyen .... Odense, Carl Tiedjes Officin 1866. Dort schon vorzügliche Interpretation des Ikonographischen unter Hinweisung auf die Rosenkranzvorstellungen und Bonaventuras „Lignum vitae".

Über die Schicksale des Odenser Altars und die frühere Ausstattung des Chores der Graubrüderkirche vgl. Thorlacius-Ussing a. a. O.

Sebastian Münster sagt in seiner Cosmographia (III. 814) über Odense: „Metropolis eius (Fünen) vocatur Ottonium, vulgo Odensehe, civitas episcopalis satis bene exstructa, sed male munita, quippe quae per bella saepe fuit depopulata ac combusta. Aiunt matrem regis Christierni secundi, mirabile et artificiosissimum opus, ingeniosa sculptura in ligno formatum, super altare quoddam apud Minoritas collocasse cuius simile in Europa non invenitur".

Zur Vorstellung der „Arbor vitae" vergleiche man die Verherrlichung des Kreuzes in alten Kirchenliedern: z. B. Laudismus de S. Cruce vom hl. Bonaventura, V. 7.: „Crux est arbor decorata,
Christi sanguine sacrata,
Cunctis plena fructibus . ." oder:
De Passione Domini („Pange, lingua, gloriosi . . .") von Venantius Fortunatus:

„Crux fidelis, inter omnes
Arbor una nobilis
Nulla talem silva profert
Fronde, flore, germine:
Dulce lignum, dulce signum
Dulce pondus sustinens . . .
. . . Flecte ramos arbor alta . . ."

oder: Hymnus de Passione Christi („Vexilla regis prodeunt") von Venantius Fortunatus:

„Arbor decora et fulgida,
Ornata regis purpura . . .
Aroma fundis cortice,
Vincis saporem nectaris,
Jucunda fructu fertili
Plaudis triumpho nobili."

(Zitiert nach Simrock, Lauda Sion. Köln 1850).

Es mag auffallen, daß von den Odenser Flügeln und ihren interessanten Reliefs nur flüchtig gehandelt worden ist; zur Erklärung verweise ich auf die Anm. 4 auf S. 42.

3. Zur Kunst Benedikt Dreyers.

Die vorliegende Arbeit schließt sich eng dem unter dem Titel „Studien zur hanseatischen Skulptur im Anfang des 16. Jahrhunderts I." im Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft I. S. 55 ff. erschienenen Aufsatz über B. Dreyer an. Was mich veranlaßte, sie unter demselben Titel mit dem Zusatz II. herauszugeben, ist unter anderem die inzwischen gewonnene Einsicht in die Unzulässigkeit der Bezeichnung „hanseatisch" (vgl. die Ausführungen S. 1 — 2). Daß aber beide Arbeiten innerlich eine Einheit bilden, geht wohl zur Genüge daraus hervor, daß in der vorliegenden die Ergebnisse jener vorausgesetzt werden. —

Es seien hier einige Nachträge zu jener früheren Arbeit gegeben: Die Flügel des Michael vom Lettner der Marienkirche (I. S. 66. Abb. 62) sind klassizistische Ergänzung (wohl von 1817). — I. S. 85 Anm. 3 ist durch die vorliegende Arbeit überholt: Dreyers Orgelkonsolen (1516 — 18) sind nicht unter dem Eindruck der Güstrover Apostel (nach 1532!), sondern sonstiger Werke Bergs entstanden (vgl. III. S. 37). —

Was die Ableitung des Stiles B. Dreyers von Oberschwaben (Ulm) betrifft, so sind meine Ausführungen z. T. dahin mißverstanden, daß ich behauptet hätte, nur Oberschwäbisches habe auf D. eingewirkt. Dem ist keineswegs so. Wirklich nachweisbar scheint mir allerdings nur die oberschwäbische Schulung. (Er wird wohl auch Stoß' Werke gekannt haben; obwohl die gewisse Ähnlichkeit Dreyer'scher Figuren mit Stoß' Florentiner Rochus nichts besagt). Wenn der Altar aus der Kapelle in Roth zum Vergleich benutzt wurde, so war damit nicht gesagt, daß gerade er im nächsten Verhältnis zu Dreyers Kunst stehe (wie man anscheinend verstanden hat); der Rother Altar war nur zufälliger Vertreter eines Typus. (Übrigens befindet er sich nicht mehr in der Rother Kapelle, sondern im Mannheimer Historischen Museum, was hier nachgetragen werden soll). Die verwandtesten schwäbischen Werke sind die späten Skulpturen der Westvorhalle des Ulmer Münsters. Es ist nicht ausgeschlossen, daß Dreyer hier gelernt, vielleicht gar mitgearbeitet hat.

4. Zur Nürnberger Thomasgruppe.

Die Zuschreibung dieser Gruppe durch Halm („Der Meister der Türen von Altötting — Matthäus Kreniß" in: Studien zur süddeutschen Plastik. Augsburg 1927. II. S. 14 ff.) an Kreniß hat wenig Überzeugendes, wiewohl es unzweifelhaft ist, daß dies Werk in dem Gebiet der Tätigkeit Kreniß' entstand. Gerade die von Halm als ähnlichstes Werk genannte Salvatorstatue in Freising hat alle schwebende Grazie süddeutscher Kunst und jenes so bezeichnende Motiv der von einem Punkt ausgehenden Faltenkurven. — Uns kommt es bei der Zuschreibung an den „Meister des Birketer Gerichts" weniger auf den Einzelfall an, daß er geglaubt werde (überzeugt werden kann ja nur der, der die dänischen Arbeiten kennt), als darauf, daß nicht prinzipiell die Möglichkeit ausgeschlossen werde, daß es norddeutsche Arbeiten in Süddeutschland gebe, wenn auch nicht in dem Maße wie umgekehrt.

Außer seinen verehrten Lehrern Herrn Prof. Dr. R. Hamann und Herrn Prof. Dr. P. Jacobsthal in Marburg ist der Verfasser für Förderung seiner Studien zu Dank verpflichtet vor allem den Herren Prof. Dr. Fr. Beckett, Kopenhagen; Geheimrat Prof. Dr. Adolf Goldschmidt, Berlin; Museumsdirektor Dr. C. G. Heise, Lübeck; Domprobst Dr. Lützhöft, Odense; Prof. Dr. W. Pinder, München; Dr. V. Thorlacius-Ussing, Kopenhagen.

VERZEICHNIS DER ABILDUNGEN.

Taf. I Claus Berg, Hochaltar der St. Knudskirche in Odense (nach Beckett).

Taf. II Teilansicht von I: rechtes unteres Viertel des Schreins.

Taf. III Teilansicht von I: die drei oberen Zonen des Schreins.

Taf. IV Teilansicht von I: Katherina, Barbara, Ursula.

Taf. V Teilansicht von I: Porträtköpfe aus der Predella:
a) Königin Elisabeth,
b) Prinzessin Elisabeth,
c) König Christian II. und König Hans.

Taf. VI a) Claus Berg, Kruzifix, Skamby.
b) Claus Berg, Altar in Tirstrup; Schrein vor der Restauration.
Phot. Nat. Mus., Kopenhagen.

Taf. VII a) Claus Berg, Kreuzgruppe, Asperup. Phot. Nat. Mus., Kopenhagen.
b) Claus Berg, Kruzifix, Vindinge. Phot. Nat. Mus., Kopenhagen.

Taf. VIII Claus Berg, Triumphkreuz, Sorö, Klosterkirche. Phot. Nat. Mus., Kopenhagen.

Taf. IX Claus Berg, Klagefiguren zu den Kreuzgruppen
a) in Asperup,
b, c) in Vindinge, jetzt Kopenhagen, Nat. Mus. 2. Abt.
Phot. Nat. Mus., Kopenhagen.

Taf. X Veit Stoß, Kruzifix des Nik. Wickel, Nürnberg, St. Sebald, 1520.

Taf. XI a) V. Altar der Marienbrüderschaft aus d. Jakobikirche. Lübeck, Annen Mus.
b) Claus Berg, Marienkrönung, Kopenhagen. Ny-Carlsberg-Gl.
b) Phot. Bengtsson, Kopenhagen.

Taf. XII a) Claus Berg, Marienkrönung, Vindinge. Phot. Nat. Mus., Kopenhagen.
b) Dürer, B. 94.
c) Marienkrönung vom Hochaltar der Marienkirche, Wittstock.

Taf. XIII Claus Berg, zwei weibl. Heilige, Kopenhagen, Nat. Mus., 2. Abt.
Phot. Nat. Mus., Kopenhagen.

Taf. XIV Claus Berg, Apostel, Güstrow, Dom:
a) Matthäus,
b) Paulus,
c) Philippus.

Taf. XV Claus Berg, Apostel, Güstrow, Dom:
a) Simon,
b) Jakobus minor.

Taf. XVI a) Claus Berg, Apostel Andreas, Güstrow, Dom.
b) Claus Berg, Madonna, Flensburg, Kunstgewerbe Museum. Phot. d. Mus.

Taf. XVII Claus Berg, Altar in Tirstrup (nach Beckett).

Taf. XVIII Claus Berg, Grabsteine:
a) für König Hans, Odense, St. Knud;
b) für B. Ivar Munch, Ribe, Dom.

Taf. XIX a) Sippenaltar aus der Lübecker Burgkirche. Lübeck, Annen Mus.
b) Predella des Altars in Nr. Broby (nach Beckett).

Taf. XX a, b) Kruzifix in Fjenneslev.
c) Kruzifix in Veijlby.
d) Kruzifix in Thurö.

Taf. XXI a) Altar in Zehna.
b) Altar in Lanken.

Taf. XXII a) Hochaltar der Marienkirche, Wittstock.
b) Hochaltar der Marienkirche, Prenzlau.

Taf. XXIII a) Aus einem schwäbischen Sippenaltar (von D. Mauch?). München, Bayr. Nat. Mus. (nach Gröber).
b) Aus der Lübecker Burgkirchen-Sippe.
c) Jakobus. Rottweil, Lorenz-Kapelle. (Aus Reutlingen; ulmisch um 1500).
d) Aus der Lübecker Burgkirchen-Sippe.
e) Engel in Ranke, von der Lübecker Burgkirchen-Sippe.

Taf. XXIV a-c) Figuren vom Fischeraltar der Jakobikirche zu Hamburg. Phot. Franz Rompel, Hamburg.
d) Marienkrönung vom Altar der Valentinsbrüderschaft der Jakobikirche, Lübeck, Annen-Museum.
e) Barmherzigkeitsaltar, Lübeck, Hlg.-Geist-Hospital.

Taf. XXV Schrein des Rosenkranzaltars im Lübecker Hlg.-Geist-Hospital.

Taf. XXVI Rochusaltar der Rostocker Marienkirche.

Taf. XXVII a) Christi Höllenfahrt. Vom l. Flügel des Odenser Altares.
b) Christus und Thomas. Nürnberg, Germ. Mus.
c) Altar aus Birket. Kopenhagen, Nat. Mus., 2. Abt. Phot. des Museums.

INHALT.

Seite

Einleitung 1

I. Claus Berg 2

Leben 2

Werke und Stil 4

Der Odenser Altar 4

Kruzifixus-Darstellungen 15

Darstellungen der Krönung Mariä 19

Einzelfiguren 24

Szenische Darstellungen 29

Arbeiten in Stein 32

Ornament. — Malerei 34

Chronologie der Werke 34

Frühwerke? 35

Werkstattarbeiten und Schulwerke 38

Die Herkunft Des Stiles 42

II. Anonyme Meister 47

1. Der Meister des Prenzlauer Hochaltares 48

2. Der Meister der Lübecker Sippe 50

3. Der Meister des Rosenkranzaltares im Lübecker Hl.-Geist-Hospital 53

4. Der Meister der Predella von Nr. Broby 58

5. Der Meister des Rostocker Rochusaltares 59

6. Der Meister des Birketer Gerichts 60

III. Würdigung 62

Anhang: Katalog der ausführlich behandelten Werke 67

Literatur 70

Nachträge und Exkurse 72

Claus Berg, Hochaltar. Odense, St. Knud

Claus Berg, Hochaltar. Odense, St. Knud. Teilansicht

Claus Berg, Hochaltar. Odense, St. Knud. Teilansicht

Claus Berg, Hochaltar. Odense, St. Knud. (Hl. Katherina, Barbara, Ursula)

a. Königin Elisabeth

b. Prinzessin Elisabeth

König Christian II. c König Hans

Claus Berg, Porträtköpfe aus der Predella des Odenser Altares

a. Claus Berg, Kruzifix. Skamby

b. Claus Berg, Altar in Tirstrup. Schrein vor der Restauration

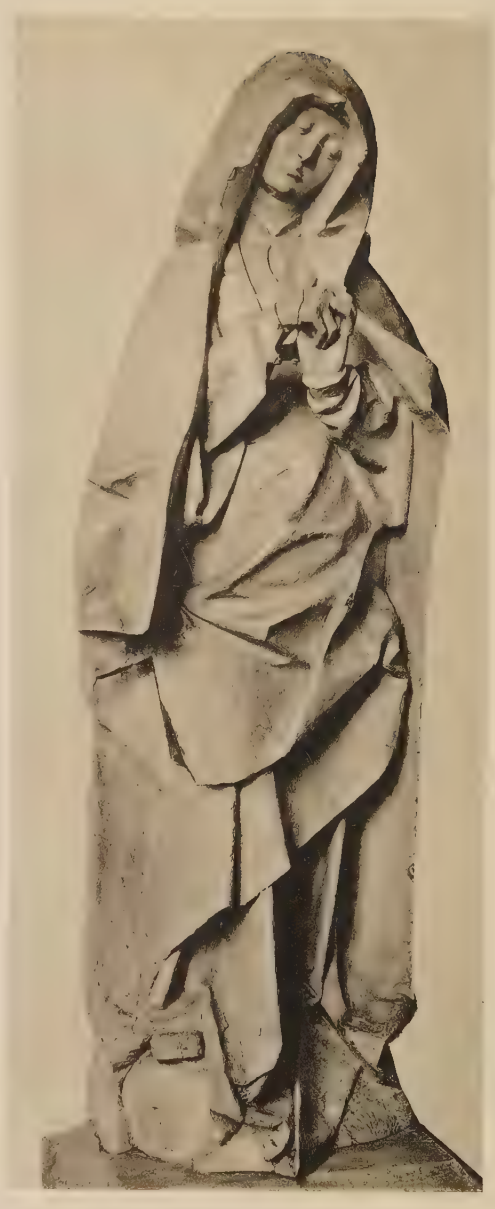
a. Claus Berg, Kreuzgruppe. Asperup

b. Claus Berg, Kruzifix. Vindinge

Claus Berg, Triumphkreuz. Sorö, Klosterkirche

c_1

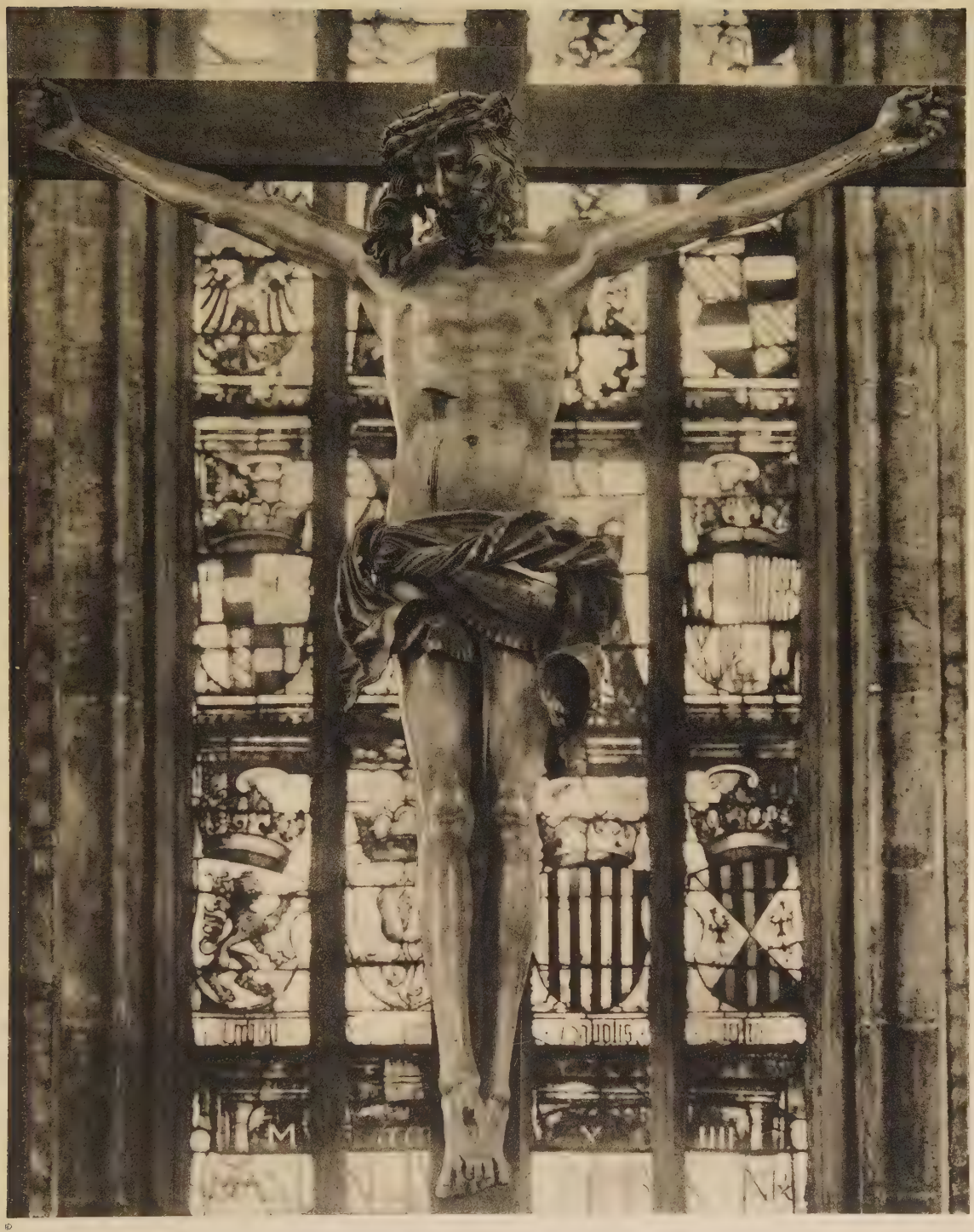
a



b

c_2

Claus Berg, Klagefiguren zu den Kreuzgruppen a) in Asperup, b, c) in Vindinge (b, c im Kopenhagener Nat. Mus., 2. Abt.)



Veit Stoß, Kruzifix des Nikolaus Wickel. Nürnberg, St. Sebald

a. Vom Altar der Marienbrüderschaft der Jakobikirche. Lübeck, Annen-Museum

b. Claus Berg, Krönung Mariae. Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek

a. Claus Berg, Krönung Mariae. Vindinge

b. Dürer, B. 94

c. Krönung Mariae. Wittstock
(vgl. Tafel XXII)

Claus Berg, Zwei weibl. Heilige. Kopenhagen, Nat. Mus., 2. Abt.

a. Matthäus

b. Paulus

c. Philippus

Claus Berg, Apostel. Güstrow, Dom

a. Simon

b. Jacobus minor

Claus Berg, Apostel. Güstrow, Dom

a. Claus Berg. Andreas. Güstrow, Dom

b. Claus Berg. Madonna. Flensburg, Kunstgew. Mus.

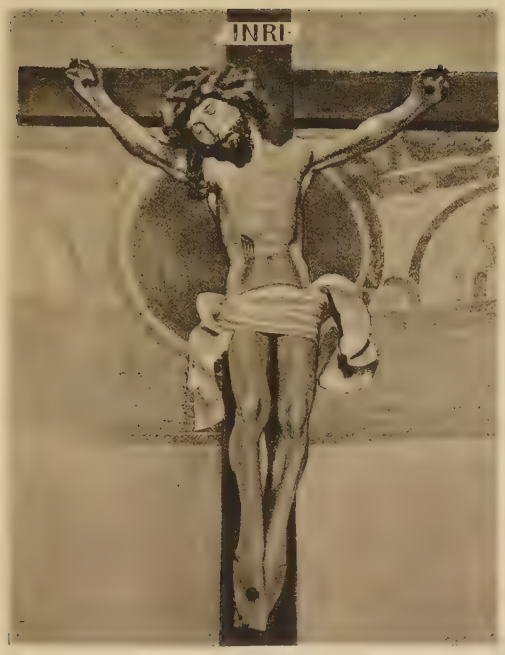
Claus Berg, Altar in Tirstrup (vgl. Tafel VI)

a. Claus Berg, Grabstein für König Hans († 1513)
Odense, St. Knud

b. Claus Berg, Grabstein für B. Ivar Munch. Ribe, Dom

a. Sippenaltar aus der Lübecker Burgkirche. Lübeck, Annen-Museum

b. Predella des Altares in Nörre Broby



a

b

Kruzifix in Fjenneslev

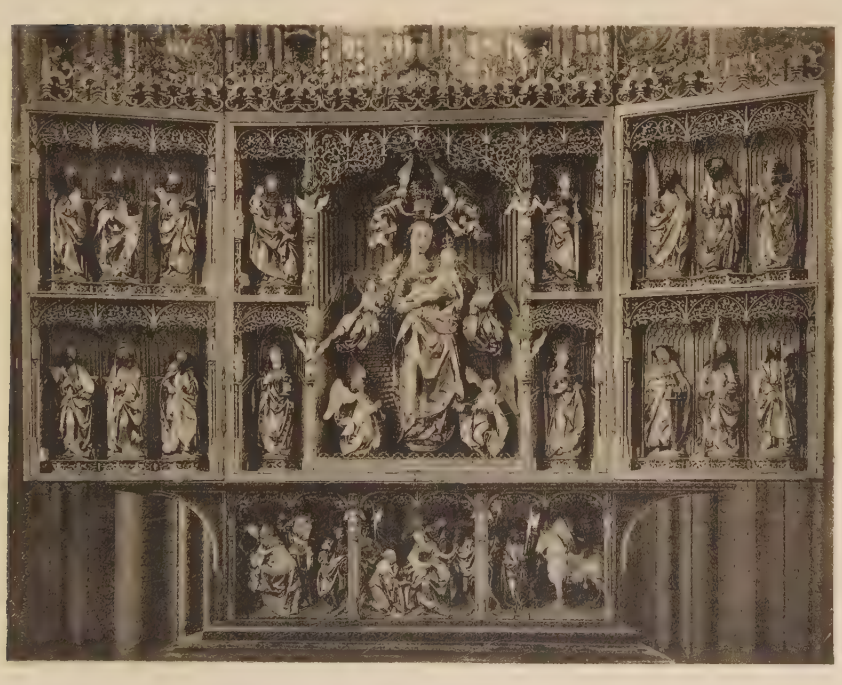
c. Kruzifix in Veijlby

d. Kruzifix in Thurö

a. Altar in Zehna

b. Altar in Lanken

a. Hochaltar der Marienkirche, Wittstock (vgl. Tafel XII)



b. Hochaltar der Marienkirche, Prenzlau

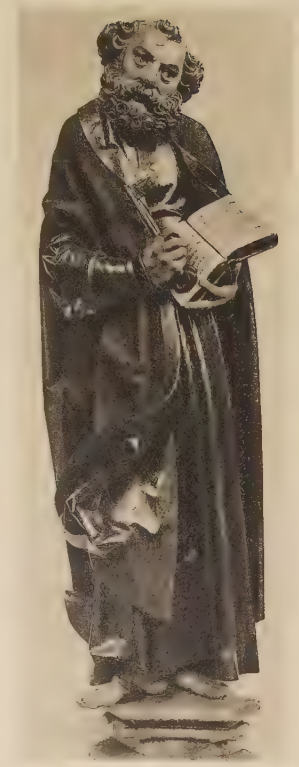
a. Aus einer schwäb. Sippe (Mauch?) im Bay. Nat. Mus. München

b. Aus der Lübecker Burgkirchen-Sippe

c. Kopf eines ulmischen Jakobus. Rottweil, Lorenzkapelle

d. Aus der Lübecker Burgkirchen-Sippe

e. Aus der Lübecker Burgkirchen-Sippe



a

b

c

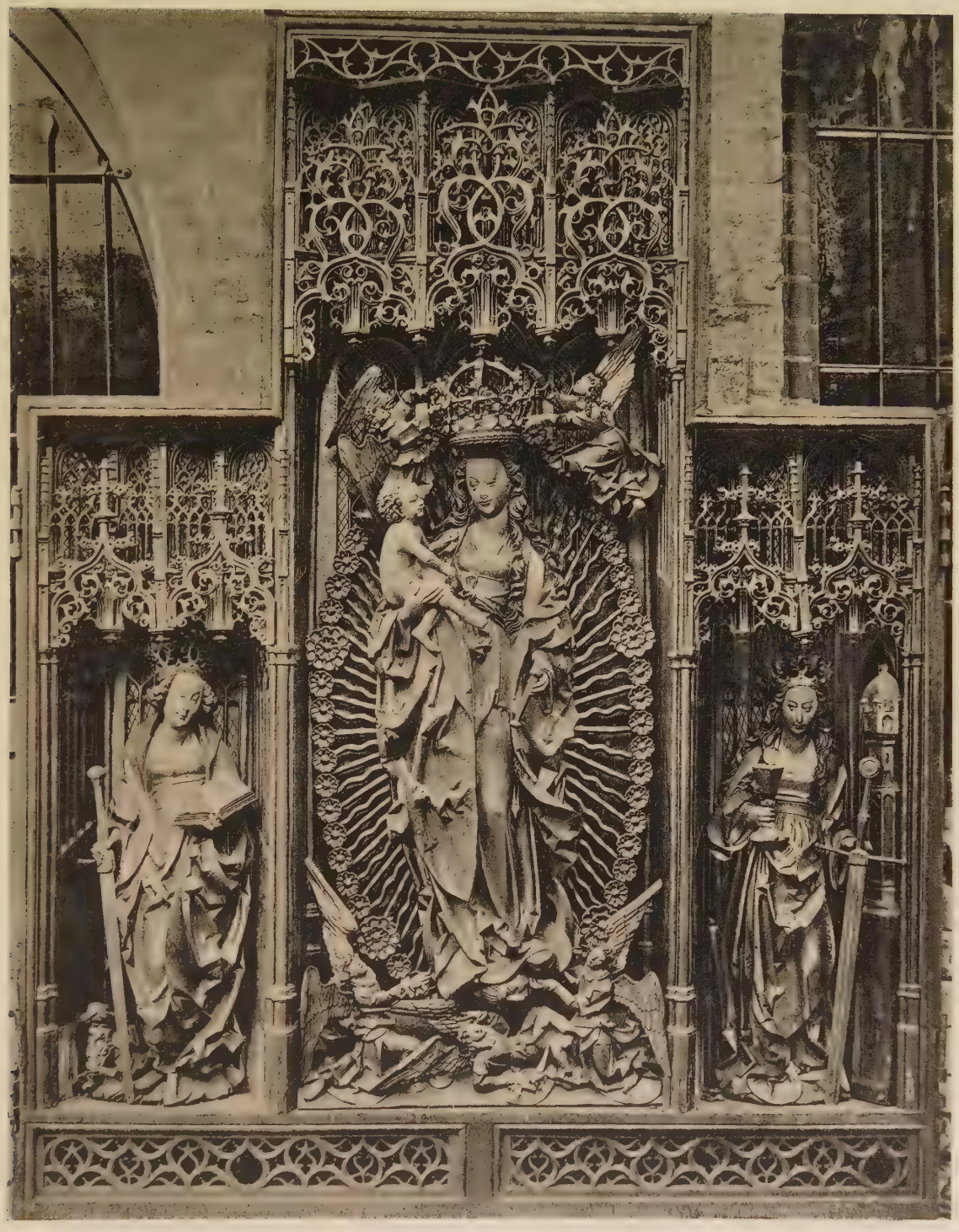
d

e

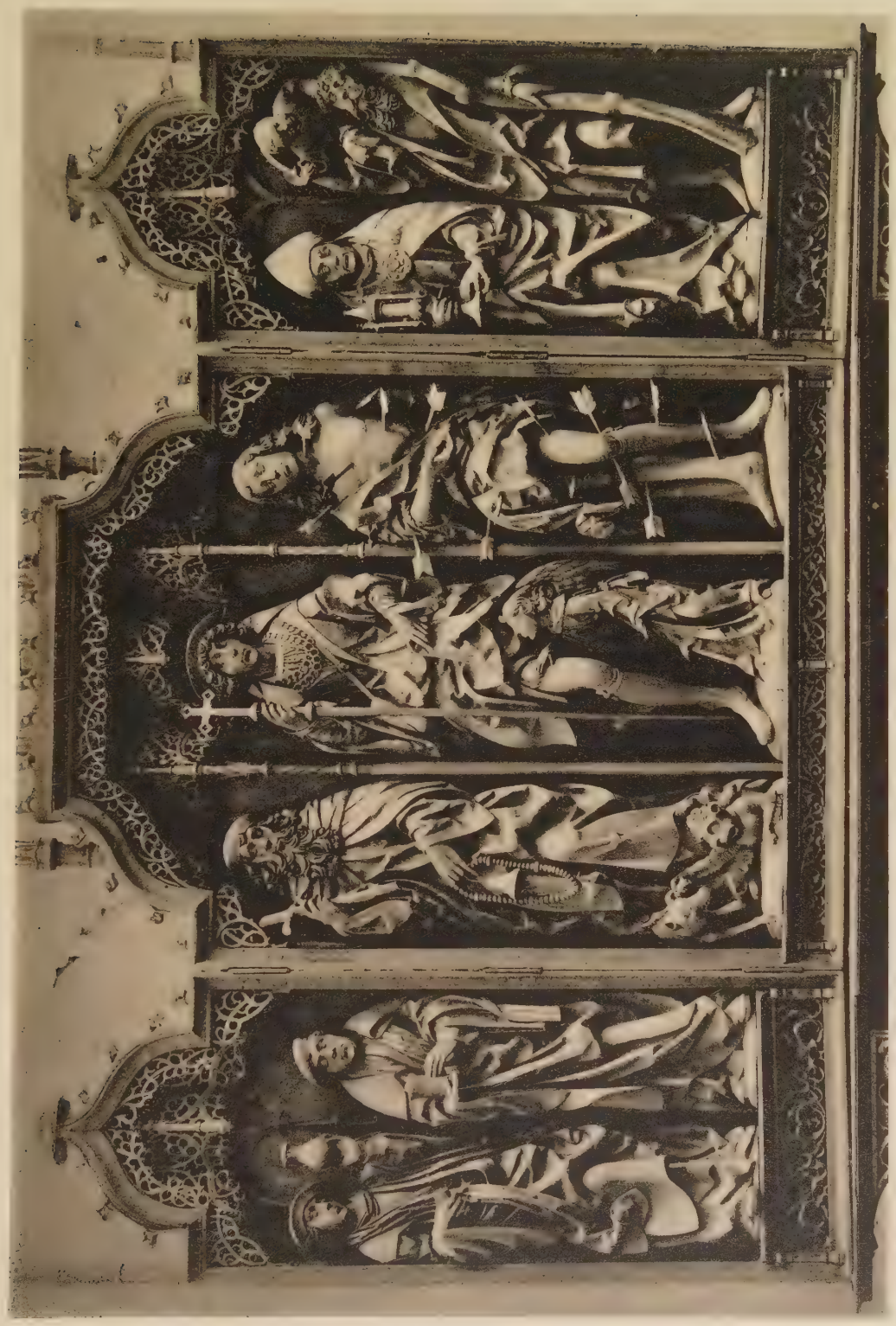
a—c. Figuren vom Fischeraltar der Jakobikirche in Hamburg [a) Petrus, b) Madonna, c. Gertrud]

d. Krönung Mariae. Vom Altar der St. Valentinsbrüderschaft der Jakobikirche. Lübeck, Annen-Museum

e. Barmherzigkeitsaltar. Lübeck, Hlg.-Geist-Hospital



Schrein des Rosenkranzaltars im Hlg.-Geist-Hospital zu Lübeck



Rochusaltar der Rostocker Marienkirche (ohne Gesprenge)

a. Christi Höllenfahrt, vom l. Flügel des Odenser Altares

b. Christus und Thomas. Nürnberg, Germ. Mus.

c. Altar aus Birket. Kopenhagen, Nat. Mus., 2. Abt.